

مركز دراسات الوحدة العربية

السينما والمجتمع في الوطن العربي

القاموس النقدي للأفلام

إبراهيم العريس

هذا الكتاب

تندُر الكتب التي ترصُد الحركة السينمائية في الوطن العربي، تأريخاً وتقييماً، بالرغم من أهميّة هذه الحركة وتنوّعاتها على المستويين: **الفني والثقافي**، وما لهذين المستويين من دورٍ مؤثّر في تكوين الذهنيّات العامّة لدى الجمهور، وفي تشكيلِ الوعي الجمْعي، ولا سيما منذ البدايات الأولى في القرن الماضي وصولاً إلى المرحلة الراهنة.

المكتبة العربية تعاني من هذا النقص في التأريخ السينمائي المعمّق، ولولا المتابعات والحوارات الصحافية، وبعض الدراسات المتفرقة، وبعض المشاريع في الجامعات، لكان يمكن القول بفراغ المكتبة العربية من هذه الموضوعات، ولا سيّما على مستوى وضع كتاب شامل ذي طابع موسوعي يجمع بين التأريخ والتحليل والنقد.

الناقد السينمائي ابراهيم العريس تصدّى لهذه المهمّة،فانكبّ منذ سنوات على تأليف موسوعةٍ قاموسيّة ـ تحليليّة ترصد الإنتاج السينمائي العربي من زوايا متنوّعة تحت عنوان: «**السينما والمجتمع في الوطن العربي**»، وتقع في ثلاثة مجلّدات، وتعتمد مبدأ التصنيف المنهجي على أساس ثلاثة عناصر هي: ١ ـ **الأفلام**. ٢ ـ **المخرجون**. ٣ ـ **التحليل**. **المجلّد الأول** يشمل نحو مئتي فيلم، فيما يتناول **المجلّد الثاني** تجارب مئتي مخرج، وتُختَتم الموسوعة في **المجلّد الثالث** بدراسة تقييميّة جامعة.

إنَّ مركز دراسات الوحدة العربيّة إذ يقدِّم اليوم **المجلّد الأوّل** من هذه الموسوعة يأمل بأنّ هذا المشروع سيكون له دورٌ كبير على طريق سدّ النقص في التأريخ السينمائي العربي.

إبراهيم العريس

- باحث وناقد وكاتب سيناريو سينمائي عربي. تولّى رئاسة تحرير عددٍ من المجلاّت السينمائية والثقافية، وترجم أربعين كتاباً، وأصدر ٣٨ كتاباً تناولت قضايا السينما والثقافة.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص.ب: ٦٠٠١ - ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)
e-mail: info@caus.org.lb
Web site: http://www.caus.org.lb

الثمن: ٢٥ دولاراً
أو ما يعادلها

ISBN: 978-9953-82-996-8



السينما والمجتمع
في الوطن العربي
القاموس النقدي للأفلام

مركز دراسات الوحدة العربية



السينما والمجتمع في الوطن العربي

القاموس النقدي للأفلام

إبراهيم العريس

الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

العريس، إبراهيم

السينما والمجتمع في الوطن العربي: القاموس النقدي للأفلام/ إبراهيم العريس.

٤٩٦ ص.

ISBN 978-9953-82-996-8

١. السينما العربية. ٢. الأفلام السينمائية. ٣. المجتمع العربي. أ. العنوان.

791.4309174927

العنوان بالإنكليزية

Cinema and Society in the Arab World:
The Critical Dictionary for the Movies

By Ibrahim Al-Ariss

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص.ب: ٦٠٠١ - ١١٣

الحمراء - بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ - لبنان

تلفون: ٧٥٠٠٨٤ - ٧٥٠٠٨٥ - ٧٥٠٠٨٦ - ٧٥٠٠٨٧ (+٩٦١١)

برقياً: «مرعربي» - بيروت

فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (+٩٦١١)

email: info@caus.org.lb

Web Site: <http://www.caus.org.lb>

الطبعة الأولى

بيروت، آب/ أغسطس ٢٠١٥

إهداء

إلى ذكرى يوسف شاهين وتوفيق صالح
ومارون بغدادي وصلاح أبو سيف وعمر أميرالاي
ورأفت الميهي ومحمد الركّاب
و... كثيرين غيرهم من الذين
لم يختاروا أسهل الدروب،
فأعطوا السينما العربية أعمالاً جعلتها بحق
فناً عظيماً بين الفنون الجميلة...

إبراهيم العريس

المحتويات

مقدمة

يصل هذا الكتاب إلى أيدي القراء العرب في وقت يلاحَظ فيه أن السينمات العربية باتت بعيدة عن أن تعيش أفضل أيامها. فخلال السنوات الأخيرة تضاءل بشكل مثير للقلق عدد الأفلام العربية التي يمكن إلحاقها بتاريخ الفن السابع العربي. بل تضاءل أصلاً حجم الإنتاج السينمائي، ما انعكس إغلاقاً لصالات السينما في العديد من المدن العربية، كما انعكس من ناحية ثانية في خلوّ العديد من المهرجانات السينمائية، العالمية والمحلية من مشاركات عربية كانت ملء العين لسنوات قليلة خلت.

طبعاً لا نريد لهذه المقدمة أن تكون نوعاً من السرد لما يحدث في فضاء السينما العربية. فالأزمة أكبر وأخطر من أن تعالج في مقدمة كتاب، ولا حتى في مجموعة من الدراسات والكتب. غير أننا نعرف أنها ليست المرة الأولى التي يدخل فيها الإنتاج السينمائي العربي وهدةَ التأزُّم، ويبدو مستقبل هذا الإنتاج في خطر، ولن تكون الأخيرة بالتأكيد. فالسينما، مثلها في هذا مثل بقية الفنون وضروب الإنتاج الإبداعي، عرفت دائماً كيف تكون كطائر الفينيق ينبعث في كل مرة من رماده. والرماد هذه المرة هو ذلك المناخ الانتقالي الحاد الذي تعيشه شؤون وطننا العربي وشجونه وعلى كل الأصعدة. ومن سمات المراحل الانتقالية أنها تخدم كفترة للتأمل استعداداً لخطوات ـ وربما لقفزات ـ مقبلة. وما التأمل سوى نوع من دراسة ما حصل من ناحية لتوضيح ما يحصل، ومن ناحية أخرى للاستعداد لما سوف يحصل. وبالنسبة إلينا هنا يُترجَم هذا التأمل في عمل بحثي نظري غايته أن يلقي نظرات جديدة على ما تحقق حتى الآن من مسار تاريخ السينمات العربية، أي مجموع الأفلام التي حققها طوال ما يقرب من قرن من الزمن كل أولئك المبدعين العرب الذين اختاروا الكاميرا وسيلة لقول ما يريدون قوله ما إن لاحت لهم إمكانية أن تكون للعرب كاميراتهم وبالتالي سينماهم وأفلامهم.

والحقيقة أن ليس في الإمكان الآن قول هذا من دون أن نطلّ على واقع لم يكن أصلاً في حسبان المهتمين بالسينما العربية أو بتاريخها خلال العقود الأولى من عمر هذا الفن. وتتعلق هذه الحقيقة بما يمكن أن نسميه «ذاكرة السينما»، وهي ذاكرة تبدو على عكس حال ذاكرة العديد من الآداب والفنون الأخرى، ماثلة في كل لحظة وحين وبخاصة بفضل التلفزيون وما أتى من بعده وفي ركابه من «إنترنت» و«يوتيوب» وغيرهما من وسائل بثّ الشرائط، والتي جعلت للأفلام السينمائية حياة شديدة الغنى والحضور حتى بعد سنوات وعقود من ظهور هذه النتاجات للمرة الأولى. فالأمر بالنسبة إلى الفيلم السينمائي، يتعدى ومن بعيد نطاق الإيداع في مكتبة أو متحف. وطبعاً يتعدى الحفاظ على الفيلم في الذاكرة الفردية... فالأفلام موجودة في كل مكان وإلى أزمان طويلة مقبلة، تسلّي، تستثير حنيناً، تقدم معرفة وتواصل مساهمتها في خلق «الطبيعة الثانية» لدى متفرجيها الذين يزدادون عدداً واهتماماً في وقت يتناقص فيه عدد الصالات التي تستقبلهم.

وهنا، في هذا السياق بالتحديد، وقبل أن نقدم لهذا الجزء من ثلاثية «السينما والمجتمع في الوطن العربي»، قد يكون من الجيّد رواية حكاية صغيرة، لكنها ذات دلالة، ربما كانت هي بالنسبة إلينا ما يقف خلف هذا الكتاب. حدثت الحكاية قبل عقد ونصف العقد من الآن حين أصدر مفكر صديق يعتبر من كبار علماء الاجتماع في الوطن العربي كتاباً ضخماً في أكثر من ألف صفحة موضوعه مكوّنات الذهنيات العربية في القرن العشرين. في الحقيقة كان الكتاب رائداً ومميّزاً في موضوعه على عادة ما يكتبه صاحبه، ومن هنا كان من الطبيعي لنا أن ننكبّ على قراءته بشغف لننتهي من تلك القراءة دون أن تطالعنا جملة واحدة فيه تشير إلى السينما - أو إلى الأغنية لكن هذا موضوع آخر - بوصفها واحداً من المكونات الأساس لتلك الذهنيات وبخاصة خلال النصف الثاني من القرن الذي يدرسه الكتاب. يومها في جلسة مع المؤلف الصديق فاجأناه بسؤال حول غياب السينما وبعض الفنون الأخرى عن كتابه، فبدا كالمباغت ينظر إلينا نظرات حائرة تنم عن أن هذا الموضوع لم يكن قد خطر في باله على الإطلاق. والحقيقة أننا لم نلمه على ذلك، فهو في موقفه إنما كان يسير مسار الغالبية العظمى من المثقفين العرب الذين لم يدركوا على الإطلاق أهمية السينما - المصرية منها على الأقل ذلك الحين - في صياغة ما يسمى في علم الاجتماع، «الطبيعة الثانية» لدى الجماهير العربية ولا سيّما في المدن وفي أوساط الشرائح المتوسطة من السكان. وعلى هذا النحو ولد لدينا في ذلك اليوم هذا المشروع الذي ظللنا نطارد المؤسسات والهيئات ودور النشر العربية سنوات طويلة كي يتبناه أحد منها، حتى وصل إلى أيدي «مركز دراسات الوحدة العربية» التي تلقفته بترحاب لتكون النتيجة إنتاج كتاب ثلاثي ها هو جزؤه الأول هنا بين أيدي القراء.

لقد آثرنا ضمن مشروع إصدار هذا الكتاب الذي أردناه شاملاً عناصر الموضوع الثلاثة: الأفلام؛ المخرجين؛ والسياق التاريخي لعلاقة هذه السينما بجمهورها ومجتمعاتها؛ أن نبدأ بإصدار الجزء الأول (هذا المجلد) الذي يضم نوعاً من التحليل الاجتماعي لنحو مئتي فيلم رتبت تبعاً لأبجدية عناوينها على شكل قاموس، على أن يخصص الجزء التالي لنحو مئتي مخرج رُتّب تناول حياتهم وعلاقة تلك الحياة بأفلامهم على الشاكلة القاموسية نفسها، ويكون الجزء الثالث من هذه الموسوعة التحليلية ـ التاريخية عبارة عن دراسة تركيبية/ تحليلية للأفلام وعمل أصحابها، تقدم نوعاً من السرد التاريخي والعلم ـ اجتماعي لتلك العلاقة التي نفترضها مركّبة بين الوعي الذي أتت به السينما العربية، وبشكل أكثر تحديداً، السينمات العربية، وبين الأثر الاجتماعي والسيكولوجي ـ الاجتماعي الذي تركته هذه الأفلام ليشكل ما نسميه «الطبيعة الثانية» لدى المتفرجين.

ومن هنا يتّضح أن الأفلام التي اخترناها هنا ليشغل الحديث عنها صفحات هذا الكتاب، ليست في رأينا، وبالضرورة، تلك التي يمكن تعيينها في استفتاءات تتناول «أفضل ما حققته السينمات العربية في تاريخها»، حتى وإن كان ثمة تطابق ما بين العديد من الأفلام المعتبرة في استفتاءات معينة، أفضل ما تحقق، وبين ما اخترناه. فالحقيقة أن ما لا ينبغي أن يغيب عن بالنا هو أن التاريخ الراهن أثبت دائماً أن الأفلام الأكثر عمقاً وارتباطاً بهموم مبدعيها والظروف الاجتماعية بل حتى السياسية والاقتصادية التي عبّرت عنها، هي نفسها ولو بعد حين، التي يعود اليها حتى الجمهور العريض بعدما كان قد لفظها في عروضها الأولى. وحسبنا للإشارة إلى هذا أن نذكر فيلمين على الأقل لم يحققا حين عرض كل منهما للمرة الأولى، أدنى نجاح جماهيري، لكنهما إذ عادا بعد سنين ليعرضا، ولو تلفزيونياً، حققا إجماعاً شعبياً. والفيلمان هما «المومياء» لشادي عبد السلام، و«باب الحديد» ليوسف شاهين. فتاريخ السينما يروي لنا الكثير من الحكايات المحزنة عن الفشل التجاري ـ وحتى النقدي أحياناً ـ الذي كان من نصيب هذين الفيلمين في عروضهما الأولى في المدن العربية... لكنه يعود ويروي لنا حكايات أخرى عن نجاحات لاحقة في داخل الوطن العربي وخارجه لهذين الفيلمين اللذين يشغلان الآن المكانتين الأولى والثانية تباعاً في معظم الاستفتاءات التي تدور من حول أفضل الأفلام في تاريخ السينما العربية.

مع هذا نعود ونكرر أن اختيارنا للأفلام التي نعالجها في هذا المجلد لا يعني أنها، بالنسبة إلينا، الأفلام الأفضل ولا الأجمل ولا حتى الأكثر استجابة للتجديد في اللغة السينمائية أو في غيرها، بل فقط هي ـ ومرة أخرى بالنسبة إلينا ـ الأفلام التي تستجيب بأكثر مما تفعل أفلام كثيرة أخرى للهمّ البحثي الذي نتوخى التعبير عنه في هذه «الثلاثية»: همّ العلاقة بين السينما

والمجتمع في الوطن العربي، وهمّ سبر الطريقة التي عبّرت بها السينما العربية، ممثّلة بهذه الأفلام تحديداً، عن التطورات الاجتماعية على مدى ما يقارب القرن. ثم ـ وهذا لا يقلّ أهمية في رأينا ـ كيف اشتغلت هذه الأفلام على الذهنيات العربية وساهمت في تطويرها.

هي إذاً بالنسبة إلينا لعبة الفعل والتفاعل؛ طرح الأفكار والاستجابة لها، كما مارستها مئات الأفلام العربية واشتغل عليها مئات المخرجين العرب. أما الفكرة الأساس هنا فتنطلق من أنه منذ زمن بعيد بات واضحاً أنه إذا كان ثمة حيّز يتجلّى فيه بشكل منطقي وبارز، نوع من الوحدة في الذهنيات والأفكار العربية، فإن هذا الحيّز هو الحيّز الثقافي. فمن البديهي أن معظم العرب يقرأون غالباً الكتب نفسها ويعرفون التاريخ نفسه ويطربون للأغاني نفسها ويتابعون المسرحيات نفسها ويشاهدون الأفلام نفسها. صحيح أنه كانت هناك على الدوام مآخذ عديدة ، مثلاً، على شيء من المركزية المصرية في هذا المجال، أو العراقية أو السورية أو اللبنانية في ذاك.. غير أن التاريخ الذهني في القرن العشرين وما يليه، يؤكد لنا أن ثمة وحدة ـ تزداد تبادليّة وابتعاداً عن المركزية بالتدريج ـ ثقافية عربية يمكن التوقف عندها ودراستها.

وفي المجال الذي يهمنا في هذا المشروع، أي السينما، يبدو الأمر أكثر وضوحاً، بحيث إننا إذ نتحدث عن السينمات العربية ـ من حيث الإنتاج والتعبير ـ قد يمكننا أيضاً أن نتحدث عن السينما العربية ـ بالمفرد ـ من حيث التلقّي. وإذا كان في وسعنا أن نقول إن الوقت قد حان للتوقف عند تاريخ ما للسينما العربية، فإننا نرى في الوقت نفسه أن ما هو جدير أكثر بأن نتوقف عنده، إنما هو تاريخ السينما العربية الكبيرة، أي تلك التي على مدى عقود طويلة من عمر السينما العربية، عرفت كيف تجعل لنفسها مكانة ثقافية، أولاً لدى نخب المتفرجين العرب ثم في الخارج، كما لاحقاً، من خلال انتشارها على التلفزة وما شابهها، لدى المتفرج العربي عموماً.

وهذه السينما بات لها اليوم تاريخ وأعلام، ناهيك بأنها، على عكس السينما الجماهيرية التي يغلب عليها الطابع الاستهلاكي، صارت خلال العقود الأخيرة على أية حال، متعددة المنابع، بحيث إنها مصرية وفلسطينية ولبنانية وجزائرية ومغربية وتونسية وسورية... إلخ، أكثر منها مصرية فقط. ومن هنا فإن مشروعنا، في الوقت الذي نتطلع فيه إلى دراسة ما نسمّيه بالتاريخ الاجتماعي للسينما العربية ـ ولا سيّما من حيث اشتغال السينما شكلاً ومضموناً على الذهنيات العربية بشكل عام خالقة فيها تلك «الطبيعة الثانية»، وعلى الأقل في مجالات النظر إلى أمور مثل الحب والعائلة والمال والسلطة والدين والسياسة والمرأة والآخر... إلخ. نتوخى تقديم تاريخ ـ هو الأول من نوعه في اللغة العربية ـ للسينما العربية الكبيرة التي باتت تحمل عشرات التواقيع من صلاح أبو سيف ويوسف شاهين إلى برهان علوية وإيليا سليمان ونوري

بوزيد وميشال خليفي ومي مصري ونبيل المالح ومحمد ملص ومحمد الأخضر حامينا ومرزاق علواش وجلالي فرحاتي... وغيرهم.

لدراسة هذا التاريخ، ولا سيّما في علاقته مع الديناميات الاجتماعية - وتجلياتها في مجالات الإنتاج والتلقي -، جعلنا أساس المشروع الأول دراسة تركيبية/ تحليلية تنطلق من تاريخ السينما العربية بشكل عام إلى تاريخ السينما الإبداعية بشكل خاص، وبخاصة للتوقف مطولاً عند الكيفية التي انتقل فيها الإنتاج السينمائي من كونه لعبة إنتاجية استهلاكية تعيد دائماً إنتاج المواضيع نفسها إلى جمهور لم يعد يرغب في شيء آخر، إلى كونه عمليات إبداعية تنجز من طريق فنانين أفراد تخطّوا الحدود الوطنية ليساهموا معاً في انتاج أعمال بات لها في الحيز الثقافي مكانة الشعر والمسرح والأعمال الأدبية الكبيرة. ولسوف ندرس هنا بالتحديد دور مؤسسات القطاع العام في مصر والجزائر وسورية خاصة في تسهيل عملية الانتقال هذه.

وستأتي هذه الدراسة تدريجية إذ نطلق، في هذا المجلد، من دراسة تحليلية للأفلام التي نعتقد أنها تمثل بشكل جيد عيّنات من الأعمال ذات العلاقة بالمجتمعات التي تعبّر عنها، ونشدد هنا على فكرة العيّنات لأننا نعرف أن ما تضمه دفّتا هذا المجلد، ليس سوى نزر يسير من الأربعة آلاف ونيّف من الشرائط التي حُقّقت في الوطن العربي، والتي لن نذيع سراً إن أكدنا أن الغالبية العظمى منها أفلام مصرية، مع تأكيد إضافي لا بد منه وهو أن نسبة الجيّد إلى الرديء في السينما المصرية تقل كثيراً عنها في السينمات العربية الأخرى، وهذا أمر طبيعي بالنظر إلى أن مصر كانت الوحيدة التي خلقت «صناعة سينمائية» فيما خلق الآخرون أفلاماً، والفارق كبير بين الأمرين بالطبع.

أما في المجلد التالي فنتناول صانعي هذه الأفلام وغيرهم من المخرجين العرب الذين أقل ما يمكن أن يقال عنهم، إنهم تعاطوا مع الفن السينمائي كما يتعاطى بقية المبدعين مع فنونهم الحقيقية، فكانت أعمالهم إبداعاً اجتماعياً يستلهم هموم الوطن والمرحلة بحيث يمكن للباحث الجاد أن يستخلص من تسلسل تلك الأعمال وارتباطها بزمنها نوعاً من السيرورة الفكرية/ الجمالية المتكاملة ما يكشف عن الوحدة الداخلية للمتن الإبداعي لكل مخرج، مركزاً على العناصر التي مكنت ذلك المتن من أن يفعل فعله المؤثر في المجتمع.

وعلى هذا النحو، بعدما يكون المجلدان الأولان قد قدّما بساطاً من المعلومات والتحليلات حول المخرجين الذين نرى أن إنتاجهم يرتبط حقاً بالهمّ الاجتماعي المحيط بهم في مرحلة من المراحل، نتوقف في المجلد الثالث والأخير عند تلك النظرة التحليلية/ التركيبية الباحثة في العلاقة بين السينما كفنّ إبداعي فرديّ واجتماعي في آن معاً وكنتاج صناعيّ تجاريّ من ناحية أخرى، وبين المجتمعات والحقب التي أُنتجت في سياقها.

إذاً، بكل تواضع، نضع هذا المجلد بين أيدي القرّاء وكلنا أمل في أن الفكرة سوف تكتمل مع اكتمال صدور المجلدات الثلاثة، وكلنا تطلّع إلى أن يكون المشروع ككلّ، في نهاية المطاف، إضافة ليس فقط إلى المكتبة السينمائية العربية، بل كذلك إلى الدراسات المهتمة بكشف العناصر التي ساهمت، في العقود التي ندرس انتاجاتها السينمائية، على الأقل في إحداث تبديلات في الحياة الاجتماعية نحب أن نعتقد أنها كانت دائماً نحو الأفضل.

بيروت ـ تموز (يوليو) ٢٠١٥

إبراهيم العريس

«آن الأوان»

(١٩٩٢) ٨٣ د. (ألوان)

إخراج: جان كلود قدسي
سيناريو: جان كلود قدسي
تصوير: ميلاد طوق
موسيقى: توفيق فروخ
تمثيل: سيمون ابكاريان، دارين الجندي

بعد سنوات من العمل في إطار السينما اللبنانية الجديدة كمؤلف ومخرج للأفلام القصيرة، حقق جان كلود قدسي فيلمه الروائي الطويل الأول «آن الأوان». ومنذ البداية لفت الفيلم الأنظار بتقنيته الإخراجية، وكشف عن طاقات فنية خصبة: من الممثلين دارينا الجندي وسيمون أبكاريان إلى المصور ميلاد طوق، مروراً بالموسيقي توفيق فروخ. لكن كثراً رأوا أن قدسي أخفق في الوصول إلى جمهوره لأسباب بدت متنوعة.

كان السؤال الأول أمام هذا الفيلم هو: هل بات أخيراً بالإمكان أن تصبح الحرب اللبنانية جزءاً من الذاكرة؟ بكلمات أوضح: هل يمكننا من الآن فصاعداً الحديث عن هذه الحرب بصيغة الفعل الماضي لا بصيغة الفعل المضارع؟ إن فيلم جان كلود قدسي الروائي الطويل الأول يقترح علينا هذا، ويستطرد بأنه ربما كان بإمكان العائدين إلى لبنان بعدما أمضوا سنوات الحرب بعيداً منه، أن يبدوا أكثر قدرة على مبارحة الحرب. واستطراداً ربما كانت السينما اللبنانية هي أقدر الفنون على محاولة تجاوز هذه الحرب، بتحويلها إلى ذاكرة، بطردها من داخل الروح والجسد، بتحويلها من ذات إلى موضوع.

ومن هذا المنطلق، تختلف سينما قدسي عن سينما مارون بغدادي وعن سينما برهان علوية، وتبدو مناقضة كلياً للرؤية التي عبَّر عنها سمير حبشي في فيلمه الروائي الأول «الإعصار». «آن الأوان» فيلم يبدأ من حيث وصل الآخرون أو أملوا في الوصول. هذا الأمر يشكل قوة الفيلم، لكنه يشكل نقطة ضعفه الرئيسية في الوقت نفسه.

يدور فيلم قدسي حول شخصين يعودان إلى لبنان، بعد غيبة طويلة، يعودان كما لو أن مياه المنفى طهّرتهما من البلد ومن مآسيه: هو يعود مفلساً ليضع أغنية مقابل مبلغ من المال. وهي تعود للبحث عن طفلها الذي تعتقد أنه اختطف. لقاؤهما معاً يبدأ في الباخرة التي تأتي بهما من لارنكا إلى جونيه، ولقاؤهما مع «الوطن» الذي كان بعيداً، يبدأ قبل ذلك بكثير، من خلال ذاكرتهما التي لم تستطع مبارحة الوطن. فالوطن هو في خاصرة كل منهما جرح عميق لا يريد أن يندمل.

يخفق البطل في نهاية الأمر - كعادته - في وضع أغنية، ويهتم بدلاً من ذلك بتتبع حكاية البطلة وجمع خيوط الأحجية التي صورتها له. وهي تحاول بدورها أن تعثر على ابنها عبر تتبع مسار الأشخاص الذين خطفوه. والمهم أن كلاً منهما ينتهي إلى التصالح مع ذاته ومع الوطن. لكن ليس هذا هو المهم في «آن الأوان». في هذا الفيلم، المهم هو الصورة. المهم هو

النظرة. حتى لو كان جان كلود قدسي أخفق في إيصال موضوعه، وفي إعطاء بنية منطقية للأحاجي التي راح يرسمها على مدى أحداث الفيلم، وكذلك في وضع نهاية مقنعة تلتقي عندها الخطوط التي راح يرسمها متقاطعة ومتوازية طوال الفيلم... فإنه نجح بالمقابل في بناء سياق سردي متميز. سياق زاد من «تميزه» افتقاره إلى الموضوع افتقاراً أزعج عملية تواصل الجمهور مع الفيلم.

مشكلة «آن الأوان» الأساسية أن مخرجه ظل يحرك شخصياته ويكثر من التقاطع بين تفاصيل أحداثه، ويقود متفرجه خطوة خطوة، ولكن ليصل به في نهاية الأمر إلى اللامكان. وكأن بين يدي المخرج حساسية سينمائية فائقة، ومشاهد مرسومة في ذهنه بعناية، وذكريات حاول أن يؤالف بينها، مستقاة من تجربته الحياتية نفسها، لكنه تبدّى عاجزاً عن توظيف هذا كله في بناء منطقي. هو أمر قد يسمح لنفسه به فيم فندرز، حيث يجعل شكل فيلمه هو مضمونه كما في «أليس في المدن» أو «وضعية الأمور» أو حتى في «الصديق الأمريكي» الذي يحاول «آن الأوان» أن ينتمي إليه بشكل أو آخر. ولكن سينما فندرز ترتسم في سياق متكامل، ونمط فكري معين يتيح للشكل أن يحل مكان كل شيء. وهو نوع من الترف لا يمكن لأي مخرج أن يقدم عليه منذ فيلمه الأول، حتى ولو كان ـ كما هو حال جان كلود قدسي ـ قوي التعبير، متين التقنية، نابضاً بالذكريات وقادراً على زرع الدلالات في كل لحظة من لحظات الفيلم.

إن كل ما في «آن الأوان» كان يقول لنا إننا هنا أمام سينمائي متمكن من فنه: التعامل مع الشخصيات والممثلين من أداء دارينا الجندي وسيمون أبكاريان المتميز، وصولاً إلى الأدوار الثانوية: رضا خوري، أنطوان ملتقى وبخاصة ثلاث دقائق رائعة من ريمون جبارة، ضبط الإيقاع، اختيار موسيقى تحمل توقيع توفيق فروخ الذي عرف كيف ينقل التوتر والإيقاع إلى المتفرج، ورسم المشاهد في حد ذاتها مشهد لعبة البوكر قد يصلح لفيلم من توقيع جون هيوستن، أفكر بأحد مشاهد «تحت البركان».

كل ما في «آن الأوان» أعلن يومها ولادة مخرج لبناني جديد، ولا سيّما أننا كنا ننتظر عمل جان كلود قدسي الأول منذ عشرين عاماً. فهو في الحقيقة من ذلك الرعيل الذي برز منذ أواسط السبعينيات، والمدهش أن بدايته تأخرت كل هذه السنين.

لكن المتفرّج، حتّى لو وضعنا جانباً عنوان الفيلم الذي لا يعني شيئاً على الإطلاق، يبقى على ظمئه في النهاية: فالمخرج رسم فيلمه، منذ مشهد العرس والكمين في البداية، مروراً بمشاهد باريس والباخرة والتعرف بين بطلي الفيلم، وصاغ حكاية خطف الطفل التي بقيت حتى هي مبهمة في سياق السيناريو، وجعل بطله يتخلى عن مشروعه الأول وضع أغنية عن لبنان ليتابع الأحجية التي تلمّسها من خلال حكاية الفتاة ومشكلاتها العائلية... كل ذلك كي يقول لنا في النهاية إن السر، كل السرّ، يكمن في انتحار «الشاف رينيه» رئيس فصيل

ميليشيا أول الحرب، قرب جثث مواطنين أعدمهم مقاتلوه «على الهويّة»، انتقاماً من مقاتلي الخندق المعادي الذين نصبوا له كميناً قبل دقائق!

من هنا فإن «آن الأوان» أخفق في إيصال موضوعه، وهو أمر محزن بالطبع. يزيد من الأسف أنه كشف في الوقت نفسه عن إمكانات تعبيرية طيبة لدى مخرج تأخر في الوصول إلينا، ثم حين وصل، كان وصوله أقلّ من المستوى المتوقّع.

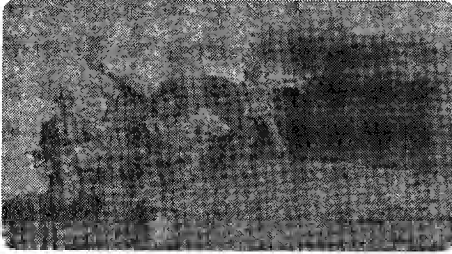
«أبناء الصمت»

(١٩٧٤) ١٢٥ د. (ألوان)

إخراج: محمد راضي
قصة وسيناريو وحوار: مجيد طوبيا
تصوير: ماهر راضي
موسيقى: بليغ حمدي
تمثيل: ميرفت أمين، نور الشريف، محمود مرسي

إذا كانت الأفلام القليلة الأولى التي حققها مخرجون ينتمون إلى جماعة السينما الجديدة في مصر، قد أتت إلى حد كبير سوداوية في تعبيرها عن هزيمة ١٩٦٧، فإن التالي من إنتاجات بعض أفراد هذه الجماعة، أتى، ولا سيّما بعد «انتصار أكتوبر» الذي حدث عام ١٩٧٣، بعد سنوات من حرب الاستنزاف، أتى محدثاً نوعاً من التوازن بين سوداوية الهزيمة وتفاؤلية النصر. وربما يكون هذا البعد قد انعكس بأفضل ما يكون في فيلم «أبناء الصمت» لمحمد راضي الذي كان، إلى جانب علي عبد الخالق، وغالب شعث، من أبرز مؤسسي الجماعة.

و«أبناء الصمت» فيلم عن الحالتين: عن الهزيمة كما عن النصر. غير أنه لم يجعلهما على جبهة واحدة هي جبهة القتال عند «الحدود المدنّسة مع إسرائيل»، بل في جبهتين: فهناك من **ناحية أولى**، الخط العسكري إبان حرب الاستنزاف حيث يمارس الجنود بطولاتهم في انتظار العبور؛ وهناك من **ناحية ثانية**، المدينة، حيث يمارس الآخرون فسادهم وتخلّيهم عن مبادئ الثورة وتاريخها، ممارسين بهذا خيانتهم لجنود الجبهة.



هذا البعد أتى واضحاً في الفيلم من دون أي التباس، بل أحياناً بمباشرة قد نراها اليوم فجّة. لكنها في ذلك الحين كانت تبدو ضرورية للقول إنه إذا كان ثمة انتصار قد تحقق، فهو تحقق رغم فساد المدينة وخيانة المدنيين، وليس بفضلهم.

عن هذا عبّر الفيلم إذ قسّم «مسرحه» قسمين. فعند الجبهة لدينا نماذج عدة من المقاتلين إبان حرب الاستنزاف (بين ١٩٧٠ وأكتوبر ١٩٧٣)، يمثلون شتى شرائح الشعب

المصري: العامل محمود، الفلاح شلبي، صابر الصعيدي، مجدي الجامعي، وماهر المهندس. إنهم هنا على خط الجبهة مجنَّدون ليثأروا من الهزيمة. ولكن هناك في المدينة يمارس «الآخرون» حياتهم القاهرية وكأن ليس ثمة حرب ولا هزيمة.

أما الرابط بين الجهتين فهو نبيلة، الصحافية خطيبة مجدي، التي تكتب في مجلة «ثورية» كان رئيس تحريرها ذات يوم من أعمدة ثورة يوليو، لكنه الآن يفضل أن ينشر في مجلة أخبار الفنانات والمجتمع، بدلاً من أن يدع محرريه ومن بينهم نبيلة، يتحدثون عن الحرب وآفاقها.

وعلى هذا النحو ينتقل الفيلم بين الجبهة والقاهرة، مصوراً الفوارق في الاستعدادات والذهنيات، ولا سيَّما من خلال كتابة نبيلة لخطيبها، الذي سوف يستشهد بعد حين خلال عملية تسلّل بطولية يقوم بها ورفاقه خلف خطوط العدو. لكن نبيلة بدلاً من الاستسلام إلى السوداوية أمام مقتل مجدي، يعطيها استشهاده دافعاً إضافياً لفضح ما يحدث في القاهرة، والحديث عما يدور على الجبهة، وهكذا تكتب تحقيقاً متفجّراً عن مجدي ورفاقه، تنشره رغم اعتراض رئيس التحرير.

غير أن اعتراض هذا الأخير لن يطول، إذ سوف يفاجئه، كما يفاجئ الجميع، ذلك العبور الذي حقّق نصر أكتوبر ١٩٧٣... والذي ينهي الفيلم على رنّتين: رنّة تفاؤل بأولئك الأبطال الذين أعادوا إلى مصر أرضها وكرامتها، ورنّة تساؤل حاد وشائك، عن أولئك الذين سوف يكونون هم من سيستفيد من ذلك النصر، هناك في القاهرة حيث السياسة والفساد.

«الأبواب المغلقة»

(٢٠٠١)	١١٠ د. (ألوان)
إخراج:	عاطف حتاتة
قصة وسيناريو:	عاطف حتاتة
تصوير:	سمير بهزان
موسيقى:	هشام نزيه
تمثيل:	محمود حميدة، سوسن بدر، أحمد عزمي

من الصعب، بالتأكيد، تصوّر أن هذا الفيلم كان الروائي الطويل الأول لمخرجه، الذي كان عُرف له قبل ذلك فيلم قصير هو «الكمان». ومع هذا تمكن عاطف حتاتة من أن يقدم هنا فيلماً ناجحاً، يقول من خلال ما يقلّ عن ساعتين، وفي شكل مبكر، الكثير من أحوال مصر وآلامها وأحلامها المجهضة... وبالتحديد من خلال عدد محدود من الشخصيات، وكمّ قليل جداً من الأحداث. غير أن كل شخصية في هذا الفيلم أتت ذات دلالة وموقع محدد، بدءاً من فاطمة تلك المرأة الشعبية التي تعمل في البيوت كي تتمكن من إعالة نفسها وإعالة صغيرها المراهق الذي تريد أن تكمل له تعليمه بعدما طلقها أبوه وتركهما وسط عواصف الحياة، فيما تخلى عنهما الابن الأكبر الذي رحل إلى السودان ولم تعد تصلهما أخبار منه.

إنهما أم وابن، من النمط الذي نجد له شبيهين في كل مجتمع وفي كل زمان، ومن النوع الذي يصعب أن تمرَّ حياته من دون أن تكون هناك دراما تدمِّر هذه الحياة. وبالفعل تكون الدراما هنا في الولد نفسه، والذي يمر بمرحلة مراهقة بالغة الصعوبة.

ولكن لأننا في مصر عند بدايات القرن العشرين، زمن اشتداد حمّى الصراعات الاجتماعية والأيديولوجية، لأن الأم منهمكة طوال النهار في عملها الذي ينقلها من بيت إلى بيت، سوف يُترَك المراهق لأن يربي نفسَه بنفسه، قليلاً في المدرسة، ولكن كثيراً في الشارع؛ حيث نراه يتنقل بين السيارات محاولاً الحصول على قروش قليلة تساعده على العيش. وهو هنا سيكون بالطبع فريسة سهلة للجماعات المتطرفة التي سوف تجنّده، وصولاً إلى تجنيده ضد أمه.

ففي تلك الأثناء ستكون الأم قد التقت بأستاذ ابنها في المدرسة، وتنجذب إليه هي التي تعاني وحدتها في شكل مزرٍ، وبخاصة أن الأستاذ سيحاول أن يعطي دروساً خصوصية للمراهق، ما يُدخله في شكل طبيعي إلى المنزل، في الوقت نفسه الذي ستجذب الفتى إلى بيتها جارةٌ مستهترةٌ تحاول أن تبعد الفتى عن الهوس بأمه، والبالغ حد الجنون إذ يكاد يعتبرها الأنثى الوحيدة في هذا العالم.

وهنا يتضافر اكتشاف الفتى ـ وغالباً بتحريض من الجماعات المتطرفة ـ سلوك أمه وعلاقتها بأستاذه، في بُعده الأخلاقي، ولكن أيضاً في بعده الفرويدي ـ ولا ننسينّ هنا أن المخرج هو ابن الدكتورة نوال السعداوي، المحللة النفسية المعروفة في مصر والمدافعة عن حقوق المرأة ـ، لينتهي به الأمر إلى قتل الأم، من ناحية أولى استجابة لإلحاح الجماعات المتطرفة التي تطالبه بـ «قتل الخطيئة حيثما يراها حتى ولو في عقر داره»، ومن ناحية ثانية انتقاماً منها لخيانتها له مع أستاذه.

والحال أن فعل القتل المزدوج هذا، كان هو ما دفع الناقد الراحل رفيق الصبّان، إلى أن يتساءل في حديثه عن الفيلم: «هل قتل محمد الصغير أمه، استجابة لدواعي الدين أو لغيرة مكبوتة طغت على حواسه بعد أن اكتشف علاقتها الجنسية بأستاذه».

ويتابع الصبّان: «أن هذا الفيلم يغوص في أعماق مراهق صغير... كما لم يفعل أي فيلم مصري من قبله، إلى جانب المهارة التقنية التي أظهرها عاطف حتاتة في أول فيلم (طويل) يخرجه، إلى جانب تركيزه على إظهار الخلفية السياسية والاجتماعية والاقتصادية بصورة شديدة الذكاء لتواكب الأحداث وتعطيها نورها الكاشف إلى جانب إدارته للممثلين وللكاميرا والنجاح في خلق الأجواء المناسبة. «الأبواب المغلقة» فيلم مدهش في كل تفاصيله، لكن الأكثر إثارة للدهشة هو توقف مخرجه الشاب عن تقديم فيلم آخر بعده... رغم الضجة الإيجابية التي رافقت عرض الفيلم».

«الأجنحة المتكسرة»

(١٩٦٤) غير متوافر د. (أسود وأبيض)

إخراج: يوسف المعلوف
سيناريو: فاضل سعيد عقل
قصة: جبران خليل جبران
تصوير: أنطوان صباغة
تمثيل: نضال أشقر، بيار سلامة، فيليب عقيقي

لم يستغرب أحد حين اختير المصري من أصل لبناني يوسف معلوف من قبل شركة المنتج توفيق كيروز، لتحويل رواية جبران خليل جبران «الأجنحة المتكسرة»، إلى فيلم سينمائي. ولعل أغرب ما في الأمر هنا، هو أن كيروز تمكن من الحصول على إنتاج مشترك للفيلم (الأجنحة المتكسرة) من سورية. وهو ما سوف يتكرر بعد سنوات طويلة، حين سيقوم السوريون بإنتاج أول مسلسل تلفزيوني عن جبران، بدلاً من أن يقوم به لبنانيون.

المهم أن معلوف حقق الفيلم، ليبدو نيزكاً غريباً في فضاء ما كان قد بدأ يُصنع في لبنان: إذ ها هو جبران يقدَّم سينمائياً للمرة الأولى. وها هو يحقق في لبنان أول عمل مقتبس من نص أدبي محترم. وها هو معلوف يسند البطولة إلى فنانة شابة آتية لتوِّها من المسرح الشكسبيري في بريطانيا (نضال الأشقر). وها هي عودة غير متوقعة إلى اللهجة اللبنانية التي كان جورج قاعي وجورج نصر وغيرهما قد أخفقوا في فرضها. في اختصار: ها هي تقوم محاولة للتصدي للتيار الذي جرّه محمد سلمان وراءه إلى لبنان.

فيلم «الأجنحة المتكسرة» على رغم نواقصه وسذاجة كتابة السيناريو له، وهنّاته التقنية، اعتُبر يومذاك ولا يزال، إحدى العلامات الأساسية في تاريخ السينما اللبنانية، ناهيك بأنه كان أول تعاون سينمائي بين سورية ولبنان، وذلك قبل دخول المهندس نادر الأتاسي على الخط في مجال إنتاج الأفلام الرحبانية، وقبل أن يصبح الثنائي السوري دريد لحام ونهاد قلعي جزءاً من سينما ذلك الحين اللبنانية.

غير أن هذا كله لا يمنع من القول إن التجربة أتت فاشلة على صعيد شباك التذاكر والأسواق العربية، ما سوف يدفع يوسف معلوف، بعد فترة قصيرة في اتجاه العودة إلى الحظيرة السائدة، من خلال فيلم «المليونيرة» الذي، حتى وإن كان قد اتسم بلمسات لبنانية/ سورية... يبقى فيلماً مصري الموضوع والجو، والحوار الذي أتى، على أية حال، خليطاً سورياً ـ مصرياً ـ لبنانياً.

أما بصدد «الأجنحة المتكسرة» فلعل من الطريف هنا أن ننقل ما قاله أصحاب الفيلم عنه لمناسبة واحد من عروضه، أو قيل على لسانهم: «لقد أراد المنتج والمشرف الفني لهذا الفيلم ومواطن جبران ـ أي توفيق كيرَوز الذي كانت له، كما يبدو، اليد الطولى في صياغة الفيلم وتوجيهه الفكري ـ أن تأتي قصة «الأجنحة المتكسرة» فيلماً سينمائياً يترجم رغبة جبران بأمانة وإخلاص، آخذاً

في الاعتبار، الظروف والاعتبارات العديدة للقصة، وتقديم هذا الإنتاج باللهجة اللبنانية. وتقديمه للجمهور بطابعه اللبناني الواقعي الذي كان في عام ١٩٠٣. وحيث إن ظروفاً كثيرة لا تسمح بتصوير ثورة جبران، بكل اندفاعها وكما دوّنها، فقد عمل المنتج ما في وسعه لتبيان ما يمكن عرضه من هذه الثورة. وقد أخذ لأدوار القصة الرئيسية الآنسة نضال أشقر خريجة المعهد الملكي البريطاني للتمثيل والسينما، لدور سلمى، وبيار سلامة الفنان العالمي المعروف لدور جبران، والفنان فيليب عقيقي لدور فارس كرامة والد سلمى (...). وقد نوقش هذا الفيلم على صفحات الجرائد المحلية والعالمية واختلفت الآراء بصدده من مؤيد ومن معاكس، كما لم يناقش فيلم عربي أنتج في أي قطر من الأقطار العربية من قبل».

واضح أن هذا الكلام لا يحتاج إلى أي تعليق، باستثناء لفت النظر إلى أنه، إذ يشير إلى أن يوسف معلوف خريج المعاهد الأمريكية، لا يقول ولا كلمة عن مصريَّته وتاريخه الطويل السابق في السينما المصرية.

وهنا تفرض نفسها ملاحظة إضافية في هذا المجال، وهي أن الشيخ توفيق كيروز منتج الفيلم، سيكون هو نفسه منتج فيلم «لبناني خالص» آخر هو «وداعاً يا لبنان» للمخرج العراقي حكمت لبيب. أما بالنسبة إلى يوسف معلوف، فإنه، بعد الإخفاق التجاري - على الأقل - لـ «الأجنحة المتكسرة»، سيخوض السينما التجارية السائدة أكثر وأكثر. وسيكون رحيله مفجعاً ومأسوياً عند نهاية تلك الحقبة، إذ سقط ميتاً في الطريق وهو خارج من عرض فيلم أمريكي في إحدى صالات ساحة البرج!

«أحلى الأوقات»

(٢٠٠٤) ١١٩ د. (ألوان)

إخراج:	هالة خليل
قصة:	هالة خليل
سيناريو وحوار:	وسام سليمان
تصوير:	أحمد المرسي
موسيقى:	خالد حماد
تمثيل:	حنان ترك، منة شلبي، هند صبري

نحن هنا أمام فيلم أنثوي، لمرة نادرة في السينما المصرية. ولا نقول: أنثوي؛ بمعنى أنه يدور من حول بطلات نساء وحسب. فهذا نشاهده كثيراً في هذه السينما وأصلاً أحياناً إلى ذروة من التآلف كما في «يا دنيا... يا غرامي» مثلاً، بل هو أنثوي أيضاً بمعنى أنه من كتابة امرأة وإخراج امرأة، كانتا هنا تخوضان عملهما الروائي الطويل الأول.

ومن ناحية مبدئية قد يدين هذا الفيلم لعمل من توقيع محمد خان («أحلام هند وكاميليا») أو يدين لفيلم مجدي أحمد علي «يا دنيا... يا غرامي». لكنه، هنا يبدو أقل تراجيدية من هذين الفيلمين، وأكثر ارتباطاً بكثير بالحساسية الأنثوية ولا سيَّما أن شخصيات الفيلم الثلاث مسيطرات تماماً على أحداثه ومشاهده وعالمه، من دون أن يكون ثمة اصطدام حقيقي لهن

بعالم الرجال (كما في سينما إيناس الدغيدي)، أو من دون أبْلسة الرجال (كما في «يا دنيا... يا غرامي»). هنا كل شيء يبدو هادئاً. والنساء في الفيلم يبحثن عن الحب لا يهربن منه. لكنه الحب بشروطهن وربما استجابة لتصورهن الراسخ عنه.

والبنات الثلاث في الفيلم رفيقات منذ الدراسة الثانوية، يتابع الفيلم أحوالهن بدءاً من سلمى التي نراها بعد وفاة أمها وقد وصل زوج الأم الثاني، الطبيب، للتعزية دون أن يظهر عليه أي تأثر حقيقي. وسلمى التي تعيش الآن حيرة بسبب رسائل حب تصلها من مجهول تروح تتساءل عمن يكون متأرجحة بين أشخاص عدة يعرفونها وتفترض أن كل واحد منهم يمكن أن يكون المرسل. وهي تبدأ الآن السعي إلى الالتقاء بصديقتها ضحى المخطوبة إلى صاحب محل لتصوير السندات، ثم تبحث الإثنتان عن يسرية التي بعدما تركت الدراسة ها هي الآن زوجة وأم.

مهما يكن فإن الفتيات الثلاث يعطين أنفسهن قسطاً من إجازة للبحث، حقاً عن مرسل الخطابات. وهنّ في طريقهن يعشن حياة متنقلة بين مكان وآخر، وتواجههن مشاكل منها احتجازهن في قسم للشرطة لا يخرجهن منه سوى الطبيب ربيع زوج أم سلمى، الذي سيعود ويساعد هذه الأخيرة على أن تخوض غمار التمثيل السينمائي لكنها لن تنجح في التجربة. بعد ذلك تتتابع اللقاءات والتنقلات حتى وصول الفتيات إلى الإسكندرية حيث تعتقد سلمى أن أباها الحقيقي يعيش هناك. تلتقيه ولكن بعدما ينقلن يسرية إلى المستشفى إذ جاءتها آلام المخاض لتضع مولوداً جديداً... لكن الأب بالكاد يتعرف في سلمى على ابنة له.

في نهاية الأمر، وفي عودة إلى حكاية الرسائل سوف تكتشف سلمى أن ربيعاً هو الذي كان يبعث بالرسائل إليها، في وقت كانت الخلافات قد بدأت تنشب بين البنات وقد راحت كل منهما تتهم الأخريات بالتسبب في فشل حياتها. غير أن الأمور سوف تسوّى حين ستعرف سلمى أن هشاماً، الجار الفنان قد تقدم إلى خطبتها، في وقت كانت فيه ضحى (الصديقة الثانية)، قد أعادت علاقتها مع خطيبها طارق، وعادت يسرية إلى أحضان زوجها وعائلتها وقد ازداد عدد أفراد العائلة الطفل الجديد الذي أنجبته.



واضح هنا أننا أمام واحد من تلك الأفلام التي تحاول أن تصوّر بعض شرائح الحياة كما هي، من دون أوهام، لتقدم من خلال حكاية ثلاث بنات معاصرات، من الجيل الذي لم يعد يدين بشيء للثورة وما بعدها، صورة للمجتمع المصري المعاصر... لكنها أتت، على عكس ما يحدث عادة في مثل هذا النوع من الأفلام، صورة من دون تشنجات، لحياة من دون أحلام كبيرة.

«أحلام المدينة»

(١٩٨٣)	١٢٠ د. (ألوان)
إخراج:	محمد ملص
سيناريو:	محمد ملص، سمير ذكرى
تصوير:	إردوغان إنجين (Erdogan Engin)
موسيقى:	(غير متوافر)
تمثيل:	باسل الأبيض، ياسمين خلاط، أيمن زيدان، رفيق السبيعي

حتى وإن كان شيء من السيرة الذاتية قد تسلل إلى بعض سينما يوسف شاهين وبعض سينمات مبدعين سينمائيين عرب آخرين، قبل «إسكندرية.. ليه؟»، فإن هذا الفيلم كان هو ما نسجل، في شكل رسمي، البداية الفعلية لحضور سينما السيرة الذاتية في السينما العربية. قبل ذلك لم يكن من المعهود أن يقدم السينمائي، ومهما كان شأنه، على «تدوين» سيرة حياته، أو حتى فصولاً يسيرة منها، في عمل فني تبلغ تكاليفه مبالغ طائلة... ويجازف بألّا يلقى رواجاً لدى الجمهور العريض أو الأقل عرضاً. بل إن في إمكاننا القول إن تلك السيرة لم تكن رائجة حتى في السينما العالمية، حتى جاء مبدعون من طينة الإيطالي فلليني والروسي تاركوفسكي والسويدي برغمان ليبدأوا.

المهم أن شاهين فتح الطريق في السينما العربية لتكر السبحة من بعده، وتتكاثر أسماء السينمائيين الواضعين حكاياتهم الخاصة على الشاشة. ولكن حتى هنا، يصعب القول إن ما كان يشاهَد يومها، ضمن هذا الإطار، كان دائماً شديد الخصوصية. فالحال أن معظم الذين تابعوا شاهين في سيرته، اتبعوا خطاه أيضاً في ربط ما هو خاص لديهم، بما هو عام، فكان الفيلم على أيديهم نوعاً من تأريخ للذات ضمن إطار التاريخين الاجتماعي والسياسي.

وفي هذا الإطار يبدو واضحاً دائماً أن محمد ملص كان أول من سار على الدرب الشاهينية في فيلمه الروائي الطويل الأول الذي حققه في العام ١٩٨٣، «أحلام المدينة»، إذ إن هذا الفيلم الذي سرعان ما قفز بالسينما السورية، حال ظهوره، خطوات إلى الأمام، أتى في الوقت نفسه تاريخاً خاصاً بمخرجه الذي كان كاتبه أيضاً، وتاريخاً عاماً لحقبة الخمسينيات المدهشة من التاريخ السوري في القرن العشرين.

المدينة التي يتحدث عنها عنوان الفيلم هي، طبعاً، دمشق. أما صاحب أحلامها فكان فتى يعيش أولى سنوات مراهقته في السنوات القليلة التي يروي لنا الفيلم أحداثها، وهي السنوات الواقعة بين ربيع العام ١٩٥٣، وبدايات العام ١٩٥٨... وكانت خمس سنوات مضت بين احتفال السوريين بعيد الجلاء، واحتفالهم بعيد قيام الوحدة مع مصر، في ما عرف حينها بالجمهورية العربية المتحدة.

ولئن كان محمد ملص ـ وشاركه في كتابة السيناريو زميله سمير ذكرى ـ قد اختار الحديث عن تلك السنوات بالتحديد، فإن هذا

يعود إلى تضافر البعدين اللذين شاء مزجهما في الفيلم: سنوات اكتساب الوعي لدى الفتى المراهق، ديب، أناه/ الآخر، كما عرفنا على الفور، وسنوات الزهو القومي في سورية التي كانت نالت استقلالها بجلاء القوات الفرنسية المنتدبة عليها قبل ذلك بعقد من السنين، ثم دخولها الحلم الوحدوي العربي أيام المدّ الناصري في مصر.

وكانت مراهقة الفتى ديب، وولوج سورية حلمها العروبي، قد تطابقا خلال تلك السنوات، ليس فقط سينمائياً، بل حياتياً أيضاً، طالما أن محمد ملص كان حينها في سنّ ديب، وأيضاً طالما أن سيرة حياة محمد ملص نفسها، تحكي لنا أنه، مثل ديب، أتى يومها إلى دمشق مع أمه وأخيه المقارب له سناً، من مسقط رأسهم في مدينة القنيطرة الواقعة إلى الجنوب الغربي من سورية عن هضبة الجولان، إثر موت الأب، ورغبة الأم في شق طريق جديد للعيش في العاصمة حيث الأهل والأقرباء والفرص مفتوحة أمام الطفلين.

ما لدينا منذ أول الفيلم، إذاً، هو أم وولداها يصلون في الباص الريفي إلى المدينة دمشق، التي كانت تمثل العالم كله، بحضارته واتساعه، وعظمته، في أنظارهم، كما كانت تمثل المستقبل وآفاقه بالنسبة إلى الأم البائسة. وطبعاً زاد من حجة ذلك الشعور أن الثلاثة وصلوا المدينة، وراحوا ينظرون إلى شوارعها وزينتها بدهشة وعظمة، يوم احتفال دمشق بعيد الجلاء، حيث كان الصخب منتشراً، والزينة لا تضاهى، جاعلة منها شيئاً يختلف كلياً عمّا عرفته الأسرة البائسة في القنيطرة. كان مشهداً يسمح بكل أنواع الأحلام بالتأكيد. بَيد أن تلك الصورة الباهرة المبهرة سرعان ما سوف تخبو بالتدريج، وعلى الأقل في نظر الفتى ديب، الذي سنرى معظم الأحداث لاحقاً من وجهة نظره، وهذا أمر طبيعي في فيلم له سمة السيرة الذاتية، طالما أننا نعرف أن ديباً حين سيكبر لاحقاً - بعد أحداث الفيلم بأزمان طويلة - سيكون هو نفسه مخرجه، أو شيئاً من هذا القبيل، غير أن واحدة من مشاكل السيناريو الأساسية في الفيلم كمنت هنا، في حقيقة الأمر، وذلك لأن هذا السيناريو عجز عن مواصلة التقاط النظر إلى الأحداث من وجهة نظر ديب.

غير أن هذا - مع ذلك - لم يقلل من قيمة الفيلم، ولا من صدقية أحداثه التي راحت تتابع ما سوف يطرأ على حياة الأسرة، كما على حياة المدينة - والوطن بالتالي - خلال السنوات الخمس التالية. من الناحية السياسية - التاريخية التي ينقلها إلينا الفيلم عبر تفاصيلها الحديثة المعروفة، حيث شهدت سورية على التوالي دكتاتورية أديب الشيشكلي الذي كان استولى على الحكم عبر انقلاب عسكري من نوع تلك التي تكاثرت في سورية بين أواخر سنوات الأربعين، وزمن أحداث الفيلم... غير أن دكتاتورية الشيشكلي سرعان ما انتهت ليحل الرئيس «الديموقراطي» شكري القوتلي في الحكم، في وقت كان فيه السوريون يرقبون بعين الحماس والفرح ما يحدث في مصر من صعود لرئاسة جمال عبد الناصر وتأميم لقناة

السويس، وتوجهات للحكم المصري نحو المعسكر الاشتراكي فالعدوان الثلاثي... إلخ.

ولم يطل الأمر بالسوريين وهم يقومون بدور المراقب المتحمس لما يحدث في مصر، إذ ما إن حل العام ١٩٥٨، حتى قامت الوحدة بين مصر وسورية، صحيح أنها كانت وحدة لن تدوم سوى شهور، لكن الفيلم لن يصل إلى هذا، بل سيتوقف مع احتفالات الوحدة ليكون بهذا قد أطّر أحداثه بين احتفالين. وهو في طريقه أطَّر كذلك بين هذين، تلك المرحلة من حياة العائلة، ومن حياة ديب على وجه الخصوص.

وحياة ديب وأمه وأخيه، لم تكن، على أية حال، سعيدة، سعادة الصورة الوطنية الخارجية، وهنا، تحديداً، في هذا التصوير الذاتي للتفاعل مع الأحداث السياسية الكبيرة، يكمن عنصر أساسي من عناصر قوة «أحلام المدينة»، وذلك التمفصل بين المأساة العائلية الجوّانية، والوهم الكبير الذي سوف يقترح علينا الفيلم، أنه كان في خلفية ما يحدث.

ولسوف يبدو واضحاً من خلال أي تحليل منطقي لهذا الفيلم، أن محمد ملص، ككاتب لسيرته على شكل سيناريو ثم على شكل فيلم سينمائي، كان أكثر ذكاء و«ملعنة» من أن يقدم لنا حكايته بطريقه ميلودرامية، تضافر بين احتفالية في الخارج، ومأسوية في الداخل.

إذ هنا، إذا كانت حياة الأسرة قد عرفت على التوالي ضروب البؤس والعذاب وخيبات الأمل، من الزواج الثاني للأم، أملاً بأن يساعدها هذا الزواج على «السترة» وعلى أن تنشئ ولديها في شكل كريم.

كما عرفت عذابات ديب خلال الأعمال المتعبة التي راح يشتغلها بغية الحصول على ما يحرر أمه ويقوم بأوَده وأوَد أخيه، ومعاناتهم معاً من تنكُّر الأهل وقسوة الجد ووحشية الزوج الجديد ولؤمه، فإن هذا كله لا يوضع هنا، في خانة الحظ السيّئ والمعاناة الشخصية، بل يوضع في خانة الذهنية الاجتماعية التي، لئن كمنت هي نفسها في خلفية الاندفاع الوطني العام، وفي دعم مرحلة الزهو القومي، فإن هذا «التقدم» لم يكن سوى الصورة الخارجية لبؤس ولؤم اجتماعيين، هما عماد الذهنية الشعبية العامة.

فإذا ما حاولنا هنا أن نغوص في الموضوع قليلاً، أبعد مما يتحمله التحليل السينمائي، سنجدها صارخة تلك المفارقة التي لم يرد الفيلم أن يصل إلى تبيانها بكل قوة، بين ما هو عليه المجتمع في حقيقته، وما يتخيله من صورة عن نفسه... لكن «أحلام المدينة» اكتفى هنا برسم الإشارات الأولية وحسناً فعل إذ إن هذا أنقذه من أن يتحول إلى مرافعة سوسيولوجية أخلاقية.

مهما يكن من أمر، في هذا السياق، نجح محمد ملص، المولود في العام ١٩٤٥، والذي بعد بدايات أدبية درس السينما في موسكو ليتخرج العام ١٩٧٤، أي في لحظة كان جزء أساسي من السينما السوفياتية - ومن ثم السينما الأوروبية - واقعاً تحت تأثير سينما

أندريه تاركوفسكي وتجديداته ولا سيَّما في مجال سينما السيرة الذاتية.

وهنا لم يكن غريباً، لدى الحديث عن فيلم «أحلام المدينة» أن يقارب كثر، في مجال موضوع وعلاقة بطله الفتى بأمه، كما في مجال اللغة السينمائية الميالة إلى الحركة الشاعرية البطيئة، بواحد من أجمل أفلام تاركوفسكي وأقواها «المرآة».

ومن بعد «أحلام المدينة» لم يحقق ملص سوى عدد قليل من الأفلام القصيرة، إلى جانب أربعة أفلام طويلة أخرى هي «الليل» و«باب المقام» و«المهد» وأخيراً «سلّم إلى دمشق» الذي أنجزه في صيف العام ٢٠١٣ ليشارك به في مهرجان تورنتو السينمائي، جاعلاً موضوعه على ارتباط بالثورة السورية التي اندلعت في أول ربيع العام ٢٠١١.

«أحلام هند وكاميليا»

(١٩٨٨) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: محمد خان
قصة وسيناريو: محمد خان
حوار: مصطفى جمعة
تصوير: محسن نصر
موسيقى: عمار الشريعي
تمثيل: نجلاء فتحي، أحمد زكي، عايدة رياض

من المؤكد أن ليس في مقدور أحد أن يزعم أن السينما المصرية لم تكن منصفة في حق المرأة. فنادرة هي الأفلام - التي تستحق اسم أفلام - التي لم تقف إلى جانب المرأة وحقوقها بشكل أو آخر، ولا سيَّما خلال الستينيات والسبعينيات يوم صارت قضية المرأة قضية اجتماعية تهمّ الناس جميعاً.

وطبعاً حين نقول هذا لا نعني أن هذه السينما التي نتحدث عنها كانت من التقدم إلى درجة الوقوف إلى جانب حرية المرأة وإنصافها حقوقياً، وما إلى ذلك من المطالب التي لم تكف جمعيات حقوق المرأة عن المجاهرة بها في وجه مجتمعات أغلقت عيونها وآذانها مستكثرة على المرأة أن تعتبر نصف المجتمع ومربيته. لكننا نعني أن عدداً كبيراً من الأفلام حاول التصدي لقهر المرأة وربما لمساعدتها على الحصول على حقوقها العاطفية إضافة إلى بعض حرياتها.

ولنقل هنا إنه حتى قد حدث أن سينمات من الأكثر شعبية والتماشي مع السائد مثل تلك التي حققها هنري بركات وأحمد ضياء الدين وبخاصة حسن الإمام، بين آخرين، شكلت صرخات من أجل المرأة، دون أن ننسى هنا، صلاح أبو سيف الذي حقق بين الخمسينيات وأواسط الستينيات، مجموعة أفلام مقتبسة من روايات تحررية لإحسان عبد القدوس، جعلت متخلفي المجتمعات العربية يصرّون على أسنانهم غضباً...

غير أن كل ذلك المتن السينمائي ظل دائماً سينما ذكورية تصنع من أجل المرأة، وظل عاجزاً عن المطالبة للمرأة بحريتها كفرد عامل في المجتمع يقرر لنفسه بنفسه، ككائن يقبض

على مصيره بيده. مثل هذا النوع السينمائي كان عليه أن ينتظر أفلام إيناس الدغيدي وربما ناديا حمزة ثم بنات الجيل الأصغر من المخرجات مثل ساندرا نشأت وهالة خليل وهالة لطفي وكاملة أبو ذكري - كي نحصر حديثنا هنا في السينما المصرية - قبل أن يظهر.

ومع هذا، فثمة فيلم لا بد من التوقف عنده دائماً في مثل هذا الحديث. صحيح أن مخرجه وكاتبه كان رجلاً وواحداً من أفضل الذين أعادوا إلى السينما «الشعبية» المصرية قوتها ورونقها في سنوات الثمانين، لكن الفيلم في حد ذاته كان أنثوياً بامتياز، أي كان فيلماً غاص في مسألة حرية المرأة ومكانتها في المجتمع إلى حدّ ندر أن غاص إليه أي فيلم مصري من قبله، سواء أكان من توقيع امرأة أو رجل. ونتحدث هنا عن محمد خان وعن فيلمه «أحلام هند وكاميليا» الذي حُقّق وعرض في العام ١٩٨٨.

ومهما يكن من أمر هنا، لا بد من التأكيد أن هذا الفيلم لم يكن الوحيد الذي دنا فيه خان من هذا الموضوع ولن يكون الأخير. لكنه هنا، أوصل موضوعه إلى أقصى مداه خالقاً للمرأة والسينما العربيتين الفيلم - المرجع في هذا المجال. ومع هذا، لو نظرنا إلى «أحلام هند وكاميليا» من خارجه لرأيناه فيلماً يتضمن السمات نفسها التي اعتادت السينما المصرية الشعبية الرائجة أن تتضمنها، من حضور مكثف للنجوم في أدواره، إلى السياق الحكائي الخطّي الذي لا يترك مجالاً واسعاً لتشظي اللغة السينمائية كما يجدر بالسينما الطليعية أن تحاول...

بيد أن الذي يمكن تأكيده في هذا المجال فهو أن محمد خان لم يكن ليفوته وهو السينمائي المتمرّس والذي يعرف السينما الطليعية المتقدمة في العالم جيداً، أن عليه هنا أن يقدّم الموضوع - وربما أيضاً «الرسالة» الاجتماعية التي يتوخى إيصالها - على أي شيء آخر، طالما أن فيلماً من هذا النوع سيبدو وكأنه من المبشّرين بين مؤمنين، إن هو اكتفى بإيصال رسالته إلى النخبة كما اعتاد أن يفعل أصحاب الأفلام الطليعية ومواضيعها المتقدمة حين «يصعّبون» الأمور على الجمهور، فيبتعد هذا عن أفلامهم وبالتالي لا تعود رسائلهم سوى نفخ في الهواء...

إن حبكة «أحلام هند وكاميليا» من الحبكات التي يمكن العثور عليها في أي فيلم شعبي مصري على أية حال: انها تدور من حول الصبيتين البائستين هند وكاميليا اللتين تعملان في خدمة البيوت ولكل منهما في الوقت نفسه حياتها الخاصة:

هند، الأرملة البسيطة الوديعة التي بعد موت زوجها تضطر للعيش مع أسرتها الفقيرة والعمل خادمة في البيوت كي تساعد الأسرة في الوقت الذي تحلم فيه بزوج وحب وبيت دافئ... أي بتلك الأمور «الصغيرة» التي ترى أنها سوف تنتشلها من هوانها.

أما كاميليا فهي من ناحيتها مطلقة تعمل خادمة في البيوت وتعيش مع أسرة أخيها التي تتولى هي إعالتها وكلها أمل في أن تعثر

هي الأخرى على ما يحررها من تلك الحياة، وبخاصة بعد أن تُجبَر على الزواج ثانية من رجل قبيح يكبرها سناً لمجرد أن تساعد أخاها وتمكنه من القيام بأود عائلته.

واضح أن المرأتين غير راضيتين عن هذه الحياة، وأن كل واحدة منهما تعيش أحلاماً تفوق طاقتها... ومع هذا ها هما تمضيان الوقت في المقاومة، وفي محاولة العثور على العيش الكريم كما على الحرية إن أمكن... وعلى بعض المال إن لم يكن على الكثير منه.

وفي تلك الأثناء تكون هند قد ارتبطت بالشاب عيد الذي يمارس، كشبان كثر مثله في الحارة المصرية، ألف عمل وعمل ولا يتورع عن القيام بسرقات صغيرة.. وهو الآخر يحلم على أية حال... وبخاصة في أن يتزوج من هند ولا سيَّما بعد أن حملت منه وأنجبت طفلة فيما يكون هو قد رُمي في السجن لسرقة اقترفها وخبأ المال الذي جناه منها في مكان لن يعرف به سوى هند، وكاميليا بالتالي.

الطفلة التي تنجبها هند ستطلق عليها الصديقتان اسم أحلام... وذلك بالتحديد تيمّناً بأحلامهما المشتركة، والتي ربما نكتشف بالتدريج أن ما من أحد من ذكور الفيلم، بما في ذلك عيد نفسه وقد صار نزيل السجن الآن، يشكل جزءاً منها. فالمرأتان ليستا بعد تجاربهما الحياتية من النمط الذي في إمكانه بعد أن يثق بأن في إمكان أحد، أو حتى في إمكان المجتمع ككل، أن يعطيهما شيئاً.

ولا ننسينّ هنا أن أحداث فيلم محمد خان هذا، تدور في ذلك الزمن المعروف بزمن «الانفتاح» حيث أدت الفوضى الاقتصادية في مصر إلى فرز طبقي مريع أدى بالفقراء إلى فقر أشد قسوة.. وأناس مثل هند وكاميليا، هم من حثالة الحثالة ولذا لا تستطيع المرأتان أن تحلما بالكثير: مجرد قسط من الحرية، وبعض المال، والأمل بتنشئة لأحلام الصغيرة تعوضان من خلالها ما لم تتمكنا منه.

وهنا، في لحظة من لحظات الفيلم، تبدو الآمال الصغيرة على وشك أن تتحقق، وتحديداً بفضل المال الذي كان عيد قد سرقه، إذ إن هند تعثر على المال لتعيش لحظات مرح وأمل مع كاميليا والصغيرة أحلام.. وذلك تمهيداً للذهاب إلى الإسكندرية لمجرد مشاهدة البحر للمرة الأولى، كتعبير واضح عن توق إلى الحرية غير محدود.

وبالفعل تتجه المرأتان إلى بحر الإسكندرية ومعهما أحلامهما - بالمعنى المزدوج للكلمة -، ولكن هنا سيحدث ما يحدث عادة للفقراء في مثل هذه المواقف: سيستولي أشرار على المال تاركين المرأتين بائستين خائبتي المسعى... ولكن على بعد خطوات من الشاطئ وغير بعيد من مكان الطفلة. حسناً لقد فقدت المرأتان المال، لكن البحر هناك ينتظرهما ومعه ولو جزء يسير من الحرية التي لطالما سعتا إليها، ثم هناك الطفلة أحلام رمز التطلع إلى المستقبل والأمل الذي لا برء منه.

فهل كان يمكن اعتبار تلك النهاية نهاية سعيدة في هذا الفيلم الذي تلقفه الجمهور بحب واحتضان منذ عروضه الأولى؟ ليس

تماماً، لكنه أتى فيلماً بسيطاً يصوّر الحياة كما هي لا كما يجب أن تكون، ويصور الأحلام الصغيرة وحدودها من دون مواعظ أو معجزات. وهنا كمنت قوته ومكانته في مسار السينمائي محمد خان الذي كان يكثر في تلك الأيام من تحقيق أفلام أعادت الثقة بالسينما المصرية على غرار ما فعل زملاء مجايلون له ضمن إطار ذلك التيار الذي سمي حينها «تيار الواقعية الجديدة في السينما المصرية» مثل علي بدرخان وخيري بشارة والراحل عاطف الطيب وداود عبد السيد.

«الاختيار»

(١٩٧١) ١١٩ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو: نجيب محفوظ، يوسف شاهين
تصوير: أحمد خورشيد
موسيقى: علي إسماعيل
تمثيل: سعاد حسني، عزت العلايلي، هدى سلطان

حتى اليوم لا يبدو واضحاً تماماً ما الذي يعنيه أن يكون فيلم «الاختيار» حاملاً، في خانة كتابة السيناريو اسمين هما من أبرز الأسماء في عالم الإبداع العربي المصري: نجيب محفوظ ويوسف شاهين. ويزداد الغموض حين نتذكر أن الفيلم ليس مبنياً على قصة أو رواية لمحفوظ، بل هو - كما يبدو واضحاً - سيناريو أصيل كتب ليصور فيلماً، وتشارك في كتابته محفوظ وشاهين خلال الحقبة التالية لهزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧، حين كان المثقفون يبحثون في ثنايا الواقع، أو في ثنايا أفكارهم على الأقل، عن «مشجب» ما يعلقون عليه أسباب الهزيمة.

ونحن، إذا صدقنا «الخطاب» الذي يحمله «الاختيار» سنجد أن المثقف المصري، وانفصاميته، هما السبب الأساس - وربما الخفي - لتلك الهزيمة. في فيلمه السابق «الأرض» كان شاهين قد دنا من هذه الفكرة ولكن جزئياً. فهو كان وضع تقابلاً بين شخصية محمد أبو سويلم (الفلاح المناضل والمتمرد الذي ينهزم في النهاية أمام الإقطاع والسلطة الممثلة بعسكرها) وبين شخصية الشيخ حسونة، المناضل السابق والمثقف الذي كان رفيق سلاح لأبو سويلم في ثورة ١٩١٩، لكن تردده وعجزه عن أي فعل وانخراطه الراهن في السلطة، يضعه خارج لعبة بناء المستقبل التي على الفلاح أبو سويلم أن يخوضها من دون هذا «النصف الآخر».

«الاختيار» هو في هذا المنظور فاتحة النصف التالي من إبداع يوسف شاهين السينمائي، على مستوى الشكل على الأقل. لكن الشكل هنا أتى حتمياً، مرتبطاً بجوهر الفيلم وموضوعه غير مقحم عليه من خارجه. في كلمات أخرى: ما كان تجريبياً في بعض لحظات «الأرض» الأكثر كلاسيكية، صار هنا، في «الاختيار» جوهر الفيلم وموضوعه. وكيف لا يكون كذلك في فيلم جعل من الانفصام موضوعاً له، ومن أزمة هذا المثقف جوهراً،

ومن العلاقة بين المثقف والسلطة، والمثقف ونفسه، سؤاله الكبير؟

سينمائياً، اتبع شاهين موضوعه في شكل كامل، مجازفاً بألّا ينتهي به الأمر إلى تحقيق فيلم ناجح جماهيرياً، اللهم إلا إذا تم التركيز في الكلام الخارجي عنه على أنه «فيلم ضد المثقفين» وجرى حتى الحدود القصوى استغلال غضب يوسف السباعي (الكاتب الرومانسي المعروف ووزير الثقافة في أواخر العهد الناصري وأوائل العهد الساداتي) على الفيلم لاعتباره إياه يطاوله في شكل أو آخر.

طبعاً، لم يكن لا في نية نجيب محفوظ ولا في نية يوسف شاهين، عمل فيلم يندد بيوسف السباعي، حتى وإن كانت ثمة إشارات مرمية في أوله، تضع السباعي في البال، لكن انفصامية المثقف/ الكاتب في الفيلم، أتت من الصدق - بل لنقل: من التجاوب مع ما هو معهود من صورة المثقفين العرب - إلى درجة أن مثقفين كثراً (ولمَ لا يكون يوسف السباعي واحداً منهم؟) كان يمكنهم أن يروا ذاتهم معكوسة على شاشة هذا الفيلم.

المثقف هو، هنا، «بطل» الحكاية، من دون أن يكون للحكاية بطل بالمعنى المعهود للكلمة. لنقل إذا إنه البطل المضاد. إنه كاتب ناجح، له علاقات مثمرة وقوية بأركان الدولة، أعماله - بصرف النظر عن قيمتها الفنية أو الفكرية الحقيقية - تقدّم على أرفع مسارح الدولة. اسمه سيد، وهو يسافر كما يحلو له في مهمات حكومية. زوجته حسناء، تنتمي إلى نوع يبدو لنا بائداً من الأرستقراطية، لكنها عرفت - ظاهرياً على الأقل - كيف تتكيف، مع المجتمع الذي تعيش فيه: مجتمع النخبة السياسية والفكرية الذي يصول فيه زوجها ويجول على سجيته.

ونحن، في أول الفيلم، أمام سيد وقد جاء يستأذن وزير الثقافة في السفر لحضور مؤتمر أدبي في أوروبا، لنكتشف أيضاً أن سيد يستعد لقفزة جديدة في حياته، إذ ها هو على وشك أن يعيَّن ملحقاً ثقافياً في بلد أوروبي. كل شيء إذا ناجح ومريح في حياته: السلطة، المكانة، المال، الزوجة والغد المشرق. ولكن وسط هذا كله، ها هي الشرطة تعثر على المدعو محمود قتيلاً. ومحمود ليس في حقيقة أمره سوى الشقيق التوأم لسيد، شبيهه كلياً، في الشكل على الأقل. أما في نمط الحياة فإنه يبدو لنا نقيضاً خالصاً له: انه بحار ومشاكس اختار لنفسه أن يعيش كما يهوى من دون أن يتطلع إلى مكسب، أو أن يقدم أية تنازلات.

حتى الآن يبدو كل شيء منطقياً... وها هما ضابطان في الشرطة يحققان في جريمة قتل محمود. ونحن من خلال هذا التحقيق، سوف نشاهد، خلال النصف الثاني من الفيلم، الوجه الآخر للميدالية... الوجه الآخر لحياة سيد، وليس فقط لأنه توأم محمود. ما يعني، أن هذا «التكامل» بينهما منطقي، بل لأن الأمور أعمق من ذلك بكثير، ظاهرياً ثم باطنياً:

ظاهرياً، لأن نمط حياة محمود، إذ نبدأ باكتشافه من حول لعبة الرحلة المكوكية بين الحاضر والماضي، مروية لنا بلسان الراوي، يكشف في الوقت نفسه كل العفن الذي يأكل

حياة سيد. ثم لأننا سنكتشف أيضاً أن زوجة سيد، رداً على الفراغ العاطفي الذي تعيشه وسماجة حياتها الاجتماعية التي يرميها فيها زوجها، انتهى بها الأمر ذات يوم إلى الارتماء في أحضان محمود. كل هذا يشكل بالطبع سياق الجانب الحدثي البوليسي في الفيلم الذي يتخذ هنا شكل الفيلم البوليسي.

غير أن ثمة في الأمر باطناً لا علاقة لهذا الجانب الذي تتحدث عنه، به، في سطح الأمور على الأقل. وهذا الباطن يكاد يعكس كون محمود وسيد هما في نهاية الأمر شخصاً واحداً.

الانفصام هو هنا، وليس في داخل شخصية سيد، بمعزل عن محمود. ولكأن نجيب محفوظ - وليس يوسف شاهين - طور في هذه الفكرة، ما كان تقاعس عن تصويره في روايته «الشحاذ»، حيث لدينا التوأمة، ولكن بين البطل ورفيقه المناضل السابق، الذي يغدر به البطل تاركاً اياه في السجن فيما يخرج هو ليعيش حياة مرفهة، يظل يغوص فيها حتى اليوم الذي تندلع فيه أزمته الخاصة، من خلال علاقته بابنته، التي يكشف له جمالها، سقوطه وسقوط زوجته، وتكشف له طهارتها، أزمة حياته كلها، فيزوجها من صديقه الذي كان أبقاه في السجن - ربما كناية عن رغبة مزدوجة لديه ليس هنا مجال التعمق فيها: أولاً في أن يعود إلى طهارته الثورية والأخلاقية السابقة؛ وثانياً في أن يعوّض بها، وهي شبيهة أمها حين كانت في عمرها، عما انحدر إليه وضع هذه الأم -. هذه الازدواجية بين البطل ورفيقه السابق، مجسدة، كحلٍّ، في «تقاسم» ابنة البطل، هي نفسها في نهاية الأمر، الازدواجية بين محمود وسيد، مجسدة في «تقاسمهما» زوجة سيد. لكن ما كان فعلاً طوعياً «تطهيرياً» في «الشحاذ» يصبح هنا صراعاً أخلاقياً بين التوأمين، يدفع واحد منهما حياته ثمناً له.

واضح أن ازدواجية سيد/محمود، في «الاختيار»، بقدر ما عمقت رؤية نجيب محفوظ لازدواجية المثقف، في علاقته بالمجتمع وبذاته، كما تجلت في أعمال كثيرة له سابقة، أتت لدى شاهين كنوع من الإجابة عن أسئلة كانت قد بدأت تشغل ذهنه من حول المثقف ودوره، منذ زمن بعيد... ولكن بعفوية الفنان. وهو بالتالي وضعها كتقابلات لم يكن، بعد، في استطاعته تجاوز دلالتها الأخلاقية: بين قناوي (بائع الصحف... أي ناشر الثقافة بشكل أو آخر) ورجل النقابات، ابن البلد المكتسب وعياً (في «باب الحديد»)، طالب العلم الناوي السفر إلى ألمانيا، وسيدة المجتمع التي تكتسب بدورها وعياً ثورياً (في «فجر يوم جديد»)، ثم بخاصة بين محمد أبو سويلم، و«المثقف» الشيخ حسونة (في «الأرض»).

في كل هذه التقابلات، كانت الإدانة أخلاقية إلى حد كبير. ولكن في «الاختيار» تبدل الأمر تماماً، صرنا أمام ازدواجية سيكولوجية (جوانيّة) تفسّر في نهاية الأمر سياسياً، وتفسّر في طريقها ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جوليان بندا «خيانة المثقفين». وآية ذلك في «الاختيار» أننا، منذ النصف

الثاني للفيلم، لا نعود مهتمين كثيراً بالتحقيق البوليسي، بقدر ما نهتم بما يعتمل داخل الشخصية التي نراها أمامنا، والتي يحدث لنا حقاً، بين الحين والآخر، أن نصل إلى حد العجز عن معرفة ما إذا كان هذا الذي نراه على الشاشة هو سيد أو محمود.

وليس هذا، فقط، لأن سيد يتقمص شخصية محمود. بل لأنهما، في جوهر هذا العمل، شخص واحد، كما أشرنا. إذ هنا، بعد أن صارت الهزيمة حقيقة واقعة (بني الفيلم كله على وجودها، على عكس ما حدث، مثلاً، في «الأرض» حيث إن النص سابق على حصول الهزيمة. بل حيث إن الأحداث المروية نفسها هي أحداث تدور في ثلاثينيات القرن العشرين، استخدمها شاهين، وليس عبد الرحمن الشرقاوي، في إسقاط واعٍ على الحاضر، كان لا يزال - على أية حال - يتساءل عما إذا لم يكن المثقف قد ساهم - سلبياً في تردده على الأقل - في حصول الهزيمة)، صارت إمكانية إدانة المثقف واضحة، وخصوصاً أن المثقف صار منذ زمن بعيد جزءاً من السلطة التي قادت إلى الهزيمة.

وحسْبُنا هنا أن نراجع تاريخ مصر - على الأقل - في سنوات الخمسين والستين، كي ندرك أن المثقف صار جزءاً أساسياً من السلطة. وليس فقط لكونه مستشاراً كان قادة الثورة يصغون إليه (محمد حسنين هيكل، مثلاً)، وليس فقط لكونه فناناً أو مبدعاً وروائياً وما إلى ذلك ولد مع الثورة وراح يبرر لها كل ما تفعل. بل، لكونه صار وزيراً وقائداً... ولمَ لا نقول إن معظم الضباط الأحرار الذين قاموا بثورة ١٩٥٢، كانوا يفخرون بكونهم قرّاءً وكتاباً ولهم مؤلفات، بل إن كبيرهم، الراحل عبد الناصر، كان لا يفتأ يستخدم أمهات الأدب مراجع له في خطبه وأحاديثه، ونشر ذات زمن رواية ثمن الحرية التي يقال إنه كتبها بوحي من عودة الروح لتوفيق الحكيم.

حسناً... إن هذا كله قد يبدو مقحماً بعض الشيء هنا... ولكننا سقناه لوضع «الاختيار» في إطاره، وتوضيح تلك الرغبة الحاسمة التي استشعرها يوسف شاهين، تحت رعاية نجيب محفوظ، لتعرية المثقف، من الداخل ومن الخارج. وهو أمر سوف يواصل القيام به، منذ ذلك الحين، بأشكال متنوعة تبدو أحياناً أكثر وضوحاً... ولكن فقط، حتى تحقيقه فيلم «المصير»... إثر مروره في «مطاهر» عديدة جعلته يراجع مواقفه من المثقف والثقافة، فقط على ضوء التطورات الاجتماعية (كما في «الوداع يا بونابرت» و«اليوم السادس») حيث راح يكتشف بالتدريج أن التأزم الاجتماعي والسقوط والهزائم، التي قد يكون المثقف مشاركاً في المسؤولية عنها، كان المثقف نفسه ضحية لها... أو أنه لم يكن الأخطر بين مسببيها.

أو لنقل، على الأقل إن شاهين راح بالتدريج يكتشف أن المثقفين ليسوا كتلة واحدة تدان مرة وإلى الأبد، لأنه إن واصل تلك الإدانة فلن يتمكن من جعل أحد يدين من يضطهد ابن رشد، أو يحاول اغتيال الشاعر مروان (في «المصير») على سبيل المثال. غير أن هذا الوعي كان لا بد له من أن يتأخر بعض

الشيء. ففي ذلك الحين (سنوات ما بعد هزيمة ١٩٦٧) كانت المسألة لا تزال مسألة تخبّط في تحديد المسؤوليات، كي لا نقول ما هو أكثر من هذا.

ومهما يكن من أمر، سيقول شاهين لاحقاً، إنه إذا كان في «الأرض» قد نظر إلى الصراع الطبقي على أنه مسؤول عن الهزيمة لأن الغلبة فيه كانت للطبقات الإقطاعية المسيطرة، التي يسكت عنها المثقفون و«رجال الدين» أيضاً، فإنه في «الاختيار» دان انتهازية المثقفين وانفصاميتهم، وبقي عليه أن يدين السلطة نفسها، بيروقراطيتها وفسادها. وهذا ما سوف يفعله في فيلمه التالي «العصفور». ولعل في وسعنا القول هنا إن «الاختيار» فيلم يطاول وعي الهزيمة من جانب، فيما يطاول «العصفور» هذا الوعي من جانب آخر، مع أن أياً من الفيلمين لا يصل إلى اجتراح الحلول أو الرد.

«الأراجوز»

(١٩٨٩) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: هاني لاشين
سيناريو وحوار: عصام الشماع
تصوير: محسن أحمد
موسيقى: عمار الشريعي
تمثيل: عمر الشريف، ميرفت أمين، هشام سليم

كان عمر الشريف قد عاد من الغرب ليعمل في السينما المصرية، بعد غياب طويل. وهو لئن كان قد لعب أول الأمر في فيلم تلفزيوني – عرض في السينما على أية حال – مأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ، فإنه كان في حاجة إلى أن يلعب في فيلم سينمائي حقيقي. وهكذا تضافرت جهوده مع جهود المخرج الشاب هاني لاشين، الذي كان هو من قدّمه في «أيوب» راعياً عودته المصرية، لخوض هذه التجربة الجديدة، التي كان من الواضح أن الدور الرئيس فيها مرسوم على مقاس النجم الكبير ومقاس عودته إلى سينما بلاده.



وهل هناك دور للنجم العالمي أكبر من الدور الذي لعبه هنا، وراح فيه يصول ويجول أمام الكاميرا، في لعبة مزدوجة: فهو من ناحية لعب دور فنان يؤمّن عيشه من تجواله بين المناطق ملعّباً الأراجوز، وعرائسه، محاولاً أن يربي ابنه ويؤمن له تعليمه الجامعي وهو يريد له أن يمارس مهنته، التي يراها أعرض وأهم كثيراً من مجرد العرض الفكاهي. فالحقيقة

أن عمر الشريف، يستخدم استعراضاته «الأراجوزية» هنا كي ينشر أفكاراً بين سكان القرى والأهالي، ما كان في إمكانه أن ينشرها بأية صورة أخرى: إنّها تدعو إلى الاشتراكية وإلى الوعي، تحت ستار الضحك والإضحاك.

غير أن الابن يمعن في دراسته الجامعية إلى درجة لم يعد يرى معها أن مهنة أبيه تصلح له، من دون أن يفهم بوضوح كيف أن أباه، عبر عروضه، يساهم في توعية الناس بالأحداث السياسية التي تدور من حولهم. لقد كبر الابن وارتفع مستوى تعليمه، وبات لا يرى في مهنة أبيه وممارساته سوى تهريج خالص يصيبه، ولا سيَّما حين يبدأ التقرب من زميله ابنة البيك الكبير.

وهنا يحدث ما لم يكن الأراجوز يتمناه أو يتوقعه: يبدأ ابنه بالتخطيط مع البيك الكبير، كامل، لإقامة مشروع استثماري كبير من النوع الذي كان قد بدأ يسود أيام الانفتاح. وهكذا يشتد الصراع بين الأراجوز وابنه. لكن الأدهى من هذا أن الابن يكتشف حين يطلب من «شريكه كامل بيك أن يجمعه بامرأة يشتهيها، أن هذه ليست سوى امرأة أبيه. صحيح أن الابن ينفصل هنا عن كامل بيك ويخوض الانتخابات ضده، لكن الأراجوز يظل واقفاً ضد ابنه، حتى اللحظة التي يحاول فيها أحد رجال كامل بيك أن يقتل الابن الذي بات متجرئاً الآن على تحدّي سيده، لكن الرصاصة تصيب إنعام زوجة الأراجوز التي تفتدي الابن بحياتها، ثم إذ تنقل إلى المستشفى تضع جنينها فيما هي تلفظ أنفاسها. ولسوف يكون هذا الجنين عزاء للأراجوز، إذ إنه هو الذي، لاحقاً سوف يكمل معه مشواره في فنه النضالي.

واضح أن العمود الأساس في قوة هذا الفيلم تكمن في حضور عمر الشريف فيه، ممثلاً ومناضلاً ومغنياً، إلى درجة أن كثراً أقاموا نوعاً من المقارنة بين أدائه في هذا الفيلم وتحوله فيه إلى نجم استعراضي من الطراز الأول، وبين أداء سعاد حسني الرائع في «خلّي بالك من زوزو».

ولكن لئن حقق هذا الفيلم الأخير نجاحاً جماهيرياً مدهشاً وكبيراً، ووضع بطلته في مكانة متقدمة جداً بين فنانات السينما العربية، من دون أن يحظى الفيلم نفسه برضى النقاد إلا متأخراً، وبالتدريج، فإن «الأراجوز» نال، منذ البداية إعجاب النقاد، لكنه بالنسبة إلى الجمهور العريض، لم يلقَ القبول المتوخى، وربما لأن هذا الجمهور كان قد نسي عمر الشريف «المصري» منذ زمن بعيد، أو ربما لأنه لم يستسغ غناءه وقفزاته بين مشهد وآخر، على رغم كل النيات الطيبة التي ملأت الفيلم جاعلة إياه من الأفلام المنددة بسياسة الانفتاح، حتى من دون أن تكون له القوة التعبيرية أو الفنية التي اتسمت بها أفلام «انفتاحية» مصرية عديدة، مثل أفلام محمد خان أو علي بدرخان، أو عاطف الطيب أو، بخاصة، داود عبد السيد.

والحقيقة أن هاني لاشين، لو كان قد بذل بعض الجهد الإضافي، لكان من شأنه أن يعتبر، بفضل هذا الفيلم تحديداً، واحداً من أبناء التيار المتميز الذي شكله هؤلاء في السينما المصرية.

«الأرض»

(١٩٧٠)	١٣٠د. (ألوان)
إخراج:	يوسف شاهين
إنتاج:	المؤسسة المصرية العامة
قصة:	عبد الرحمن الشرقاوي
سيناريو وحوار:	حسن فؤاد
تصوير:	محمد نصر
موسيقى:	علي إسماعيل
تمثيل:	عزت العلايلي، نجوى إبراهيم، محمود المليجي

بشكل أو بآخر كان «فجر يوم جديد» فيلماً صغيراً، صغيراً من ناحية ميزانيته، حرص شاهين أن يحيط نفسه فيه بعدد من الفنانين والتقنيين المقربين منه والذين سوف نجد أسماء معظمهم تتكرر من فيلم إلى آخر، من سمير نصري، الذي بعد تجربتين أخريين، خارج مصر، سوف يتحول إلى النقد والإخراج ويعيش جزءاً كبيراً من حياته في لبنان، قبل أن يعود إلى مصر ويرحل فيها وهو بعد في مقتبل العمر، إلى رشيدة عبد السلام مولّفته الدائمة، ونصري عبد النور مهندس الصوت الأشهر في مصر... أما التمثيل فلم يضم أي نجم كبير: كانت هناك سناء جميل (في دور نايلة) وهي كانت دائماً واحدة من أفضل الممثلات في السينما المصرية، لكنها لم تكن نجمة أبداً. وكان هناك سيف الدين الذي سيلمع زمناً ثم يختفي مكتفياً بظهور لافت، إنما محدود في معظم أفلام شاهين التالية. في كل المعاني كان «فجر يوم جديد» فيلماً صغيراً، وكأن شاهين أراده، في كل المعاني أيضاً، تجربة استعداداً لاقتحاماته المقبلة. وأول هذه الاقتحامات سيكون «الأرض».

من ناحية مبدئية، وكما أشرنا في ما تقدم، ليس «الأرض» فيلماً عن الهزيمة، حتى وإن كان شاهين قد صوَّره بعد عام ونصف العام من حدوث الهزيمة. كذلك هو ليس فيلماً عن القضية الفلسطينية، كما قال كثر من بينهم شاهين نفسه. كل هذا من الناحية المبدئية، لكن شاهين بعد كل شيء، حين حقق الفيلم انطلاقاً من سيناريو كتبه حسن فؤاد لرواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، استحوذ على موضوعه كل الاستحواذ ليجعله فيلماً راهناً: عن الهزيمة، عن فلسطين، عن الصراع الطبقي، عن الحب، عن خيانة المثقفين... عن السير في درب الحياة لطفل يراقب ما حوله... عن الاستعمار.

في أصل الفيلم إذاً، رواية عبد الرحمن الشرقاوي المعروفة منذ زمن بعيد، والتي من الواضح أن الشرقاوي، الذي كان شيوعياً في صباه، كتبها متأثراً برواية فونتامارا للإيطالي إيغناتسيو سيلوني، الذي كان بدوره شيوعياً في شبابه. أما حسن فؤاد كاتب السيناريو فكان هو الآخر شيوعياً، ولكنه متحرر، كما كان فناناً حقيقياً ووجهاً بارزاً في الحياة الثقافية المصرية. وفي عمله مع قطبَي الفكر اليساري المصري هذين ما كان يمكن مبدئياً لشاهين أن «يتلاعب» بالسيناريو والقصة كثيراً، كما فعل ربما في «فجر يوم جديد»، وكما سيفعل في

«العصفور» وما بعده. وربما يكون هذا قد أتى في مصلحة الفيلم، الذي خرج في نهاية الأمر كلاسيكياً وحقق من الإجماع ما يضعه دائماً في المرتبة الأولى أو الثانية في لائحة أفضل فيلم عربي على مرّ تاريخ السينما.

يقودنا هذا الأمر هنا إلى ملاحظة لا بد من التوقف عندها وهي أنه إذا كان كل من الفيلمين، المفتتح والمختتم، لهذه السلسلة، مأخوذاً من أفكار ساهم شاهين في رسمها، في المرة الأولى مع سينمائي يجرب حظه في الكتابة مباشرة للسينما، وفي المرة الثانية مع شاعر ورسام (هو صلاح جاهين الذي كتب الفكرة الأساسية والسيناريو لـ «عودة الابن الضال» مع شاهين)، فإن الأفلام الثلاثة التي تتوسط هذه السلسلة أخذت من أعمال أدبية لكتّاب يمكننا أن نسميهم محترفين، وبعضهم (نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي) يعتبر من كبار الكتاب الروائيين في مصر، فيما الثالث (لطفي الخولي) كاتب مبدع مرموق، وكاتب سياسي كبير.

ومع هذا كله، في الأفلام الخمسة معاً، بصعوبة نكاد أن نستبعد حضور يوسف شاهين في كل لحظة من لحظات أي فيلم، بتوتر كاميراه وحواراته المتلعثمة، وعلاقته الندية مع الممثلين والتوليف العصبي والقفز خارج الخطية الزمنية، ناهيك بتوقف كاميراه طويلاً وتكراراً أمام مناظر الطبيعة. فإذا أضفنا إلى هذا اشتغاله الخلّاق على الموسيقى، بدءاً من استخدامها تزيينياً، في «فجر يوم جديد» و«الأرض» وصولاً إلى الاشتغال عليها كجزء أساس من عملية الحكي وإضفاء المعنى في بعد تكاملي مع السرد الروائي، ثم بعد ذلك وصولاً، إلى تحويل أجزاء كبيرة من الفيلم إلى كوميديا موسيقية (كما الحال في «عودة الابن الضال») يمكننا أن نفهم كيف زاوج شاهين بين موضوعات أتت من خارجه، ولغات سينمائية كانت من ابتداعه.

وفي هذه المزاوجة من المؤكد أن المخرج وصل إلى بداية طريقه التي ستقوده إلى التحول من سينمائي يقدم أفكاراً، أو يحاول ذلك، مستخدماً ما تيسر من لغة سينمائية، إلى مبدع يجدد في هذه اللغة بل يثوّرها. ولعل قراءة لتطور لغة السرد والقطع و«الكولاج» السينمائي لديه، من خطية «فجر يوم جديد»، إلى «الكولاج» المطلق في «العصفور»، وصولاً إلى تلاقي الأنواع في «عودة الابن الضال».

لعل هذه القراءة تكشف لنا عن كيف أن شاهين، طوّر سينماه في شكل ثوري، خلال تلك الفترة نفسها التي كان فيها يغرق في الحيرة السياسية، التي ستقوده من رصد الواقع «الثوري» بحماسة دعائية نسبياً (في «فجر يوم جديد») إلى رصد للحاضر على ضوء الماضي والصراع الطبقي (في «الأرض»)، إلى البحث عن أسباب الهزيمة، في خيانة المثقفين (في «الاختيار»)، ثم البحث عن أسباب هذه الهزيمة في الفساد البيروقراطي (في «العصفور»)، وصولاً إلى استخلاص النتائج وتبنّي صراع الأجيال وكشف الصراع الدموي

على السلطة وفتح آفاق جديدة للمستقبل (في «عودة الابن الضال»).

في «الأرض» إذاً، وبالاستناد إلى رواية عبد الرحمن الشرقاوي التي تحكي أحداثاً تقع أواسط ثلاثينيات القرن العشرين في الريف المصري، بدأ شاهين يتلمس، في إسقاطٍ مُوارب، أسباب «الهزيمة» التي لم تكن، على أية حال، قد حلّت بعد. لكن اللافت هنا هو أنه رصد هذا كله بنظرة الطفل الذي يروي لنا ما حدث. إنه طفل آتٍ من المدينة إلى الريف في إجازة. ولم تكن لهذا الطفل معرفة بأوضاع الريف، ولا بالحب ولا بالمرأة ولا بالصراعات الطبقية ولا بالاستعمار... لهذا ها هو هنا يراقب ويستكشف ليكشف في طريقه لمتفرجين يفترض أنهم يكتشفون مثله ومعه، وبالتالي لشاهين نفسه كسينمائي مديني لم يعش الريف ولم يعايش مشاكله من قبل، سلسلة من الأحداث والمشاكل، التي بمقدار ما تبدو متفرقة، تبدو متداخلة، ولو في سياق نظرة المخرج/ الطفل/ المتفرج الآتي من الخارج.

والحال أنه بين وقوع نظرة الطفل على هذا الريف أول الأمر، والصور المكبرة لقبضة محمد أبو سويلم على التراب، مدمى تجرّه البهائم بعد أن فشلت ثورته، لقوة أعدائه؛ ولكن أيضاً لخيانة حلفائه، يمر على الشاشة أمام أعيننا، جزء كبير مما كانت الأرياف المصرية، والعربية أيضاً، تعانيه، ليس فقط في ثلاثينيات القرن العشرين، بل حتى زمن تحقيق الفيلم، ثم حتى زمننا.

في هذا المعنى وانطلاقاً من النظرة التي جعلنا شاهين نلقيها على ذلك الريف وأحداثه، نصبح كذلك أمام فيلم عن السينما. لأن ما نطالعه هنا هو «فرجة» يتم خلالها التعامل مع الأحداث وتطورها من خارجها اندفاعاً حتى التماهي مع قبضتَي محمد أبو سويلم في اللقطة الأخيرة التي تدعمها أغنية حماسية شديدة العذوبة والقوة والجمال، مغناة على خلفية أرض جرداء تتدفق الدماء من يدي أبو سويلم لسقايتها. وتتخذ هذه اللقطة الرائعة كل دلالتها من هذه السقاية، لأن جذر موضوع الفيلم برمته يغوص في قضية الري في الريف.

إن الذي يعرف أرض مصر وطبيعتها وكون «مصر هبة النيل» يفهم تماماً أهمية الماء في حياة هذا البلد العريق، وكيف أن قضية الري شكلت ومنذ الأزمان القديمة عصب الحياة والصراعات والعيش هناك. من يملك السيطرة على الماء يملك السيطرة على مقدرات الناس. ومن هنا تصبح قضية الماء مسألة حياة أو موت. ويبدأ فيلم «الأرض» مع قرار حكومي مركزي يتخذ لمصلحة الإقطاعيين يقضي بأن تقصّر أيام تزويد أراضي الفلاحين بالمياه، شهرياً، من ١٠ أيام إلى خمسة. ولما كان الري لمدة ١٠ أيام، أصلاً، لا يكفي، يصبح من الواضح أن ري خمسة أيام فيه انتحار عام للأرض وأصحابها.

أما الجواب، بسبب غياب أي عمل شعبي تنظيمي وأي تضامن بين الفلاحين، فيكون في تصاعد الأنانيات التي تفرق بين هؤلاء الفلاحين وبدء المناورات والخيانات

والصراعات. وعلى هذه الخلفية يزيد بلة الطين أن الإقطاعي، ذا الأصل التركي والذي يملك بدوره أراضي وقصراً منيفاً، يريد الآن أن يشق طريقاً توصل ضيوف سهراته إلى قصره من دون مشقة... وهو كي يشق تلك الطريق يحتاج إلى نهب أراضي الفلاحين، تحت رعاية جنود يؤتى بهم من جنوب البلاد (سودانيين أو نوبيين) وتردد الشيخ حسونة، رجل العلم والدين المقيم في القاهرة والذي كان الأهالي يعتمدون على صوته لإيصال شكواهم، ثم ازدياد الفرز إلى درجة يصبح معها محمد أبو سويلم، الفلاح الكهل (الذي كان ناضل بقوة خلال ثورة ١٩١٩، مع الشيخ حسونة رفيقه في السلاح) وحيداً مع عبد الله، صهره الموعود، في صراع بات شرساً ودائماً مع فلاحين آخرين وقفوا حيناً إلى جانب السلطة وحيناً إلى جانب الإقطاعيين، واختبأوا أحياناً تحت عباءة تردد الشيخ حسونة بل خيانته للقضية. وهكذا يتحول الصراع من صراع مع السلطة والطبقة التي تمثلها والقوى المسلحة الآتية لحمايتهما، إلى صراع بين الفلاحين أنفسهم. وهذا الصراع لا يختفي حتى حين تقع مصيبة مشتركة (رمزية من دون شك) إذ تسقط جاموسة في ترعة ويهب الجميع تلقائياً لإنقاذها.

على هذه الخلفية كلها، لم يفت شاهين، بالطبع أن يرسم لنا جملة من أحداث أخرى: حكايات حب، وصورة للشعوذة المقترفة دائماً في الأرياف المتخلفة ـ ممارسة هذه المرة من طريق نصاب سرعان ما ينكشف مجرماً ومغتصباً أيضاً ـ، ثم بخاصة حكاية التربية العاطفية، بل الجنسية، للطفل المديني الذي نشاهد جزءاً كبيراً من هذا بعينيه، وإن كنا سننسى هذه الوساطة لاحقاً في الفيلم، ما شكل نوعاً من القصور في السيناريو لم يهتم به كثر في حينه. فالحقيقة أننا هنا، في «الأرض»، نجد أنفسنا أمام ما يشبه المعادلة التي كانت حكمت «فجر يوم جديد»: معادلة التوليف بين رؤية المخرج، الذي هو «مؤلف» للعمل حتى وإن جاء الموضوع من خارجه، وبين نص آتيه من خارج عالمه وفكره. صحيح أن يوسف شاهين قال دائماً إنه منذ قرأ **الأرض** أواسط سنوات الخمسين حين كان يشتغل على «جميلة الجزائرية» مع عبد الرحمن الشرقاوي نفسه، قرر أن يحوِّلها إلى فيلم، لكن شاهين كان قد تطور وطور ليسقط لغته السينمائية، بل حتى علاقته بالسينما وبالتاريخ خلال السنوات التي انتظر فيها تحقيق ذلك المشروع.



ومن هنا حين قيِّض له أن تنتج الدولة الفيلم، بعد بداية تفكيره فيه بما لا يقل عن عشر سنوات، وعهد هو إلى حسن فؤاد بكتابة السيناريو، كان يعرف جيداً أنه لا بد من أن يضع من داخله أشياء كثيرة في الفيلم. وفي يقيننا أن

أهم ما وضعه كان نظرة الطفل، مقابل قبضة المتمرد التي أتت من الشرقاوي/ فؤاد لتصبح جزءاً أساسياً من عالم شاهين. أما نظرة الطفل فهي نظرة السينما. ومن هنا حتى لو حافظ «الأرض» على رواية الشرقاوي وأجوائها، فإن حصيلته النهائية أتت سينمائية خالصة، بصرية، ما يجعل من فيلم «الأرض» واحداً من الأفلام النادرة في تاريخ السينما المصرية، بل حتى في تاريخ سينما العالم، الذي يتجاوز في قوته، قوة النص الأدبي الذي أخذ عنه أصلاً.

فهنا، إذا كان شاهين قد أصرّ على أن يوائم نظرة سمير نصري ذات اللغة السينمائية والشخصيات الجديدة، مع تطلعاته السياسية التي كانت مؤيدة لثورة جمال عبد الناصر، من دون تحفظ في «فجر يوم جديد»، فعل العكس في «الأرض»: أضفى بعداً سينمائياً خالصاً على عمل كان يتسم أصلاً بمقدار كبير من النزعة الأيديولوجية. فكان الزواج موفقاً، وقدم شاهين من خلال «الأرض» فيلماً ذا طبقات: كلما خيّل إلينا أننا من خلال رصد طبقة فيه نكشفه في كليته، نجد طبقة أخرى.

من هنا اختلفت التفسيرات وتشعبت ليرى فيه بعضهم أمثولة «مسبقة» حول الهزيمة، وبعضهم الآخر فيلماً عن الصراع الطبقي، وآخرون فيلماً عن القضية الفلسطينية أو غيرهم، حتى، عملاً، ينطلق من مشكلة الري، ليبرر ويفسر ضرورة استكمال بناء السد العالي. أما شاهين الماكر، فإنه وافق على كل تلك التفسيرات، مع أنه بقي على الدوام مدهوشاً متسائلاً: تُرى، كيف لم يدرك، حتى النقاد السينمائيون أنه إنما حقق فيلماً عن السينما، جمال السينما، ودور السينمائي في المجتمع، في الوقت نفسه الذي عرّى فيه خيانات المثقفين، وندّد بالكبت الجنسي الذي يقود إلى الاستلاب والإحباط والجريمة، معرجاً بين هذا وذاك، إلى تصوير طبيبة الإنسان في عمق أعماقه حين تستدعي الأمور ذلك (موقف القائد الأسود لقوات الهجانة، الذي رفض قمع المواطنين، وتآخى مع محمد أبو سويلم، وموقف الفلاحين، إلى أي خط انتموا، حين استدعت الأمور تضافرهم أمام المصيبة).

لكن الأهم من هذا كله، أن شاهين أكد في هذا الفيلم ان الرداءة الفنية ليست قدراً، وأن تحريك الفنان لملكات الإبداع والخلق لديه، يمكن أن يصبح حقيقة واقعة حين يقرر فعل ذلك. من هنا ليس مجاناً القول إن «الأرض» وبغض النظر عن مدلولاته السياسية وكونه فيلماً أعاد فيه شاهين أسباب النكوص والهزائم إلى الريف، هناك حيث «الأرض» كان شاهين يتهم دائماً بأنه يهمل الممثل لحساب حركة الكاميرا... فأتى أداء محمود المليجي (محمد أبو سويلم) وعزت العلايلي (عبد الله) ونجوى إبراهيم ويحيى شاهين (الحاج حسونة) وغيرهم، ليقول إذ مثلوا هنا بعض أروع أدوار حياتهم السينمائية، أن المخرج الجيد في الوقت الذي يصنع فيه فيلمه في شكل جيد، يكشف كذلك مكنونات بقية العاملين معه، متيحاً لهم أن يقدموا أفضل ما عندهم، من حسن فؤاد ككاتب للسيناريو، إلى

عبد الحليم نصر، كمدير للتصوير التقط للريف المصري، وكذلك لحركة الفلاحين وعلاقتهم بالأرض، مشاهد أدهشت حتى أولئك النقاد الذين كانت لهم على الفيلم مآخذ كثيرة، أما رشيدة عبد السلام، فقدمت، في واحدة من أولى تجاربها الكبرى، استجابة فنية رائعة بحال التوليف لما كان تلعثم ورؤى يوسف شاهين يريدان.

في النهاية أتى «الأرض» أكثر من ساعتين من المتعة السينمائية والفكرية، من دون أن ينسي متفرجه أنه هنا أمام فيلم يتعمد أن تكون نهايته سوداوية (هزيمة محمد أبو سويلم وخطه الثوري)، كي يوقظ متفرجه هذا من سباته ولا يضحك عليه بأحلام انتصارات وهمية بائسة كاذبة. وكان هذا الأمر متلائماً مع تلك المرحلة، حيث إن الفيلم عُرض بعد هزيمة حزيران (يونيو) في وقت كانت فيه الهزيمة أطاحت كل أمل جاعلة الناس، غير قادرين على القبول بمن يكذب عليهم.

هنا في «الأرض» قال يوسف شاهين الهزيمة، غاضباً... ولكن ممهداً لتوضيح ما يتراءى له من أسبابها. وهو، للوصول إلى هذا سيكون عليه أن يحقق فيلمين تاليين، أولهما عن نص لنجيب محفوظ (الاختيار)، والثاني عن نص للطفي الخولي (العصفور). كما سيكون عليه أن يستخلص النتائج العامة لتشخيصه في العمل الذي اشتغل عليه مع صلاح جاهين، ليكون بالتأكيد الأكثر شاهينية بين أفلام شاهين قاطبة «عودة الابن الضال».

«أريد حلاً»

(١٩٧٥) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: سعيد مرزوق
قصة: حسن شاه
سيناريو: سعيد مرزوق
حوار: سعد الدين وهبة
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: جمال سلامة
تمثيل: فاتن حمامة، رشدي أباظة، أمينة رزق

هو واحد من تلك الأفلام التي تكون قد أُمّنت لها كل عناصر النجاح منذ البداية، من بطلة في حجم فاتن حمامة، إلى مخرج طليعي له وزن سعيد مرزوق الذي كان قد سبق له أن أثبت مكانته الكبيرة في ذلك الحين كواحد من مبدعي السينما الطليعيين في مصر، إلى كاتب حوارات من طينة سعد الدين وهبة، الذي عرف كيف يجعل من كل عبارة وجملة أمراً له أهميته في سياق موضوع متفجر: موضوع الطلاق عند مستواه القانوني، وانطلاقاً منه للغوص في قضية المرأة، وكل هذا لتغليف حبكة عرفت الكاتبة حسن شاه، بعدما استقتها من قضية قضائية/ اجتماعية حقيقية، كيف تنسجها فنياً وفكرياً في شكل قال معه بعضهم: لقد صار لقضية المرأة، أخيراً سينماها في مصر!

صحيح أن هذا الكلام أتى حاملاً شيئاً من المبالغة؛ فقضية المرأة في مصر كان قد سبق لها أن تلاقت مع سينماها في أفلام تفاوتت في قوتها وفعاليتها حملت حيناً توقيع صلاح

أبو سيف وأحياناً توقيع بركات أو حتى حسن الإمام ـ وإن على مستوى مختلف ـ؛ غير أن الواقع يقول لنا إنها كانت واحدة من المرات القليلة، والفعالة، التي يصل فيها الأمر إلى مساءلة القانون نفسه، في هذا السياق، وليس تصرفات الأفراد.

وحتى وإن كانت نجمة من حجم فاتن حمامة هي المعنية هنا، وتعمّد الفيلم أن يبتزها طبقياً وثقافياً ـ ما اعتُبر من قبل بعض النقاد، شبه نقيضه في الفيلم ـ، فإن الفيلم عرف كيف يضيف على قضية المرأة وحقها في اختيار حياتها من خلال حقها في الطلاق، تعميماً كشفته قضايا قضائية عدة أخرى، مرّ بها سياق الفيلم من خلال متابعته محاولة فاتن حمامة الحصول، قضائياً، على الطلاق: قضية أمينة رزق التي لن ينصفها القضاء بتمكينها من الحصول على نفقة إلا بعد أن تلفظ أنفاسها، وقضية تلك السيدة التي، لا تجد لها من حلّ أمام القضاء الرافض إعطاءها حقها، إلا بالتحول إلى عاهرة تحت رعاية قواد يتنطح لمساعدتها، أو حكاية تلك السيدة الثالثة التي تضطر، أمام تعنُّت القانون رفضه إعطاءها حقها إلى جرح نفسها للزعم بأن الزوج هو من جرحها... إلخ.

من خلال مثل هذه الحكايات «النموذجية»، كان واضحاً أن المستهدف في هذا الفيلم، ليس المحكمة نفسها، ولا في كل من الحالات: الأزواج الذكور؛ ثم في قضية فاتن حمامة، الساعية إلى الطلاق من زوجها (رشدي أباظة)، هذا الأخير، بل القانون نفسه،

وكان هذا هو الجديد المهم في هذا الفيلم الجريء. لمرة نادرة، استخدمت السينما على شكل مرافعة ضد ما هو راسخ في الحياة الاجتماعية، كاشفة عن ظلمه وتعسفه وكونه مصنوعاً من الذكور في مجتمع للذكور.

ونعرف طبعاً أن حكاية «أريد حلاً» تدور من حول دريّة (فاتن حمامة) التي تريد اليوم، بعد عشرين سنة من الزواج، وبعد أن ودعت ابنها وقد سافر إلى أوروبا للدراسة وانتهت من وداعه في المطار، تريد أن تتابع قضية طلاق من زوجها مدحت (رشدي أباظة)، ستعرف أنها تأخرت في رفعها عشرين سنة، هي التي كانت قد اكتشفت خيانته لها منذ شهور زواجهما الأولى وأرادت الانفصال عنه باكراً لكن أباها رفض ذلك بقوة وأجبرها على البقاء مع الزوج. أما اليوم فإن هذا الأخير هو الذي يريد أن يجبرها على ذلك، ليس حباً فيها بالطبع، بل لأن كرامته الاجتماعية لا تسمح له بأن يطلّق، والقانون إلى جانبه.

وهكذا نجدنا في سياق الفيلم نتابع حكاية دريّة وتجوالها في دهاليز المحكمة وصراعها مع القضاء والقانون، واحتكاكها بحكايات أخرى، بعضها يشبه حكايتها وبعضها الآخر لا يشبهها، بل يفوقها قسوة.. وعنفاً. لكن هذا كله ينتهي باصطدام المرأة بجدار القانون، القانون الذي يحمي عناد الزوج وتعنُّته ولا يقف بأية حال من الأحوال مع حق المرأة.

والحال أنه إذا كان فيلم «زوجتي والكلب» قد صنع لسعيد مرزوق مكانته كسينمائي

طليعي أوائل سبعينيات القرن العشرين، وقدم سينماه الاجتماعية ضمن إطار بعد سيكولوجي لا شك فيه، فإن «أريد حلاً» أعطاه فرصة ليعزز مكانته كمخرج يعرف كيف يستخدم لغة سينمائية كلاسيكية، موظفاً أكبر قدر ممكن من التفاصيل ومستفيداً من المواهب العديدة التي تحلقت من حوله، ليقدم عملاً كلاسيكياً ذا رسالة اجتماعية واضحة... أي واحداً من تلك الأفلام التي كان يمكن لها أن تكون ذات فاعلية كبرى على صعيد المجتمع والقانون وممارسات السلطات القضائية، كما على صعيد الوعي الاجتماعي بقضية المرأة.

«أسد الصحراء»

(١٩٨١) ١٦٠ د. (ألوان)

إخراج: مصطفى العقاد
سيناريو: هادي غريغ
تصوير: جاك هيلديارد
موسيقى: موريس جار
تمثيل: أنطوني كوين، إيرين باباس، أوليفر ريد، رود ستيجر، جون جيلغود، راف فالوني

كان مصطفى العقاد السينمائي العربي الأكثر ارتياداً للمهرجانات السينمائية، ولا سيَّما العربية منها. كان حاضراً دائماً، يتجول بين أهل السينما وأهل النقد يناقش الأفلام ولا يتوقف عن الحديث عن مشاريعه المقبلة. كان عقل الرجل مليئاً بالمشاريع، لكنها كانت تدور كلها من حول نوع معين من سينما تاريخية يرى ضرورة تحقيقها «لاستنهاض الهمم والتعرف بالصورة على لحظاتنا المجيدة» كما كان يؤكد.

غير أن المشكلة مع مشاريع العقاد، التي لم يحقق منها خلال حياته سوى عملين: أولهما، «الرسالة» عن ولادة الإسلام، والثاني «أسد الصحراء»، أنها كانت مشاريع «٥ نجوم»، أي باهظة التكلفة، تماثل نفقات الواحد منها تكلفة ما لا يقل عن خمسين فيلماً عربياً متوسط التكلفة. بالنسبة إليه، إمّا هوليوود عربية، أو لا شيء.

والحقيقة أن نظريته لم تؤتِ ثمارها، حيث إن فيلميه الوحيدين كانا حقاً هوليووديين، لكنهما أسفرا عن «لا شيء»، حتى وإن كان ثمة من يعتبر «الرسالة» و«أسد الصحراء» أو واحداً منهما على الأقل، بين أبرز و«أفضل» ما حققته السينما العربية في تاريخها.

والمدهش أن هذا صحيح، من الناحية الإنتاجية على الأقل، ولكن ما يخفف من الحماسة حتى لهذا البعد هو أن الفيلمين يُعتبران من أكثر الأفلام تحقيقاً للخسارة المادية في تاريخ السينما. وينطبق هذا، على «أسد الصحراء» في شكل خاص، الفيلم الذي أنفقت عليه السلطات الليبية المنتجة نحو ٣٥ مليون دولار، فلم تزد عائداته على المليون!

ومع هذا كان العقاد، منتجاً ومخرجاً، قد حشد لفيلمه الثاني هذا كل ما اعتبره عناصر نجاح: نجوماً عالميين كباراً من طينة انطوني كوين وإيرين باباس وأوليفر ريد وررود ستيغر وراف فالوني وجون جيلغود (معظمهم

من عباقرة السينما والمسرح في بلادهم وعالمياً)، وضخامة ديكورات وإكسسوارات، وطواقم عمل كان من بينها صحافيون ونقاد راح المنتج/المخرج يستدعيهم إلى أماكن التصوير للترويج له ولفيلمه قبل أن يشاهدوا لقطة واحدة فيه، مقابل مكافآت سيقال لاحقاً إنها أفسدت النقد ولم تفد الفيلم... بما فيها صفحات (ملوَّنة) مشتراة في مجلات السينما العالمية. وهذا كله لتصوير فصل من فصول التاريخ الليبي يتحدث عن الكفاح البطولي الذي خاضه المدرّس الوطني العجوز عمر المختار ضد الاستعمار الإيطالي والذي انتهى بالقبض عليه وإعدامه مع رفاقه.

هذا الفصل لا يجهله أحد في ليبيا، أو حتى في الوطن العربي، ومع هذا قدمه العقاد في الفيلم وكأنه يميط اللثام عن سر تاريخي. لكنه قدمه في شكل جعل نقاداً محايدين، لم يكونوا من بين الذين قبلوا دعوات العقاد ومكافآته، يقولون إن الفيلم، في نهاية الأمر، وبسبب سيناريو تبسيطي تحول وحوّل معه القضية إلى ما يشبه الصراع بين الخير والشر»، تحوّل إلى ما يشبه حكايات رعاة البقر في الأفلام الأمريكية، وتحولت فيه الشخصيات إلى كاريكاتور. فالاستعماري استعماري كما ينبغي له أن يصوّر في المخيلة الشعبية الوطنية، بما في ذلك حواراته وطريقة نطقه لها. والبطل الوطني بطل وطني، من رأسه حتى ملابسه مروراً بحركات يديه ونظراته.

كثرٌ من الممثلين الأجانب الكبار الذين عملوا في الفيلم مقابل أجور اعتُبرت خيالية في ذلك الحين، سوف يعلنون بعد ذلك أنهم كانوا يمثلون من دون أن يشعروا أن ثمة ممثلاً يديرهم، وأحياناً من دون أن يدركوا حقاً ما هو موقع أدوارهم ومشاهدهم في الفيلم. فقط ظل في ذاكرتهم صعوبات التصوير في لهيب الحر الصحراوي، رغم أن الإنتاج بنى لإقامتهم مدينة عصرية في قلب الصحراء مزودة بكل وسائل الراحة بما في ذلك صالة عرض كانت تعرض لهم كل شيء، باستثناء المشاهد المنجزة من الفيلم والتي كانوا يتطلعون يومياً لمشاهدتها لمعرفة أين هم وماذا يفعلون؟!

«إسكندرية ليه؟»

(١٩٧٩) ١٣٥ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
إنتاج: مصر العالمية و«أونسيك» الجزائر
قصة: يوسف شاهين
سيناريو وحوار: يوسف شاهين، محسن زايد
تصوير: محسن نصر
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: نجلاء فتحي، أحمد زكي، فريد شوقي، محسن محي الدين

رغم أن ثمة، في تاريخ الفن السابع، أفلاماً كثيرة يمكن أن تعتبر منتمية إلى فن السيرة، فإن الأفلام التي تتناول السيرة الذاتية لمبدعيها، لا تزال قليلة جداً في السينما العالمية، كما في السينما العربية. وطبعاً يمكننا أن نتصور ضآلة عددها المطلقة وسط ثقافة عربية لم تعرف

في الأصل، كتابة أو غير كتابة، هذا اللون من الإبداع. ففي الثقافة العربية، بشكل عام، ليس للفرد، مبدعاً كان أم غير مبدع، ذلك الحضور الذي يؤهله لأن «يعرّي» نفسه أمام الآخرين إلى درجة تجعلهم مطلعين على أدب يكاد يشبه الاعترافات بشكل أو آخر.

وفي هذا الإطار يصعب حتى اعتبار سيرة ابن خلدون الذاتية (ابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) سيرة ذاتية حقيقية، وكذلك الحال بالنسبة، مثلاً، إلى ما أملاه ابن سينا على الفقيه الجوزجاني واعتبر دائماً سيرة ذاتية لابن سينا. وكان علينا، بالطبع، أن ننتظر القرن العشرين وسيادة نوع من الفكر الليبرالي قبل أن نقرأ الأيام وإبراهيم الكاتب وقصة عقل وقصة نفس وحياتي وسبعون وهي نصوص لطه حسين وإبراهيم المازني وزكي نجيب محمود وأحمد أمين وميخائيل نعيمة، تدنو من المفهوم العلمي للسيرة الذاتية. فإذا كانت هذه حال الأدب، فكيف بالسينما التي هي، في شكل ما، إبداع جماعي لا فردي، ما يجعل أي دنو من السيرة الذاتية للمخرج/ المؤلف عبثاً على الإنتاج؟

غير أن هذا لا يمنع بالطبع من اعتبار بعض الإبداعات السينمائية الحقيقية لفنانين كبار، نوعاً من الدنو من الذات. وفي هذا الإطار، يمكن دائماً - على سبيل المثال - تحليل معظم أفلام يوسف شاهين الكبرى، انطلاقاً من حواره الدائم مع ذاته وتاريخه. والحال أن شاهين إذ فعل ذلك، وبإصرار عنيد، حتى منذ فيلمه الأول «بابا أمين» إنما مهد الطريق، ولو في شكل عفوي غير مدروس تماماً، لريادته لاحقاً في سينما السيرة الذاتية. ونقول لاحقاً لأنه احتاج إلى انتظار ثلاثين سنة، قبل أن يجرؤ على التنطح لوضع سيرته الذاتية في فيلم، سيكون فاتحة لأفلام ثلاثة أخرى، دنا فيها كلها، من سيرته الذاتية في شكل مباشر أمين، على الأقل، لنظرته هو إلى تاريخه.

ونعرف، طبعاً، أن ريادة يوسف شاهين في هذا المضمار أثمرت لدى آخرين، إذ شهدنا من بعده، دواخل شبان من السينمائيين، مثل التونسيين فريد بوغدير ونوري بوزيد، والسوري محمد ملص ومواطنه أسامة محمد، والمصريين يسري نصر الله وخالد الحجر، منشورة في أفلامهم لم يقل معظمها عن أفلام أستاذهم شاهين جرأة وكشفاً.

إذاً، بدأ كل شيء، في هذا الإطار، في العام ١٩٧٨، حين حقق شاهين ذلك الفيلم الجميل «الإسكندرية ليه؟» الذي جوبه بمعارك شرسة منذ عرضه الأول في تونس... ولكن لأسباب سياسية. أما من الناحية الفنية ومن ناحية جدة الموضوع وقوته فكان مدهشاً ومفاجئاً. صحيح أن نقاداً كثراً - ومن بينهم كاتب هذه السطور - رأوا ان «الإسكندرية ليه؟» هو سيرة لمدينة من خلال وعي شاب مراهق فيها خلال سنوات الأربعين، بقدر ما هو سيرة لذلك الشاب. غير أن هذا إنما يجدر اعتباره جزءاً أساسياً من لعبة شاهين وهي لعبة تمزج بين ثلاثة عناصر، تبدو واضحة لنا في الفيلم كله: سيرته الذاتية، سيرة مدينة الإسكندرية في ذلك العصر الانعطافي من تاريخها، ثم

بخاصة وبالضرورة سيرة سينما معينة. وكان كل واحد من هذه العناصر الثلاثة يفضي إلى الآخر. فإذا كانت السينما فناً كوزموبوليتياً، بامتياز، فإن الإسكندرية مدينة الكوزموبوليتية المتوسطية بامتياز أيضاً. وابن للإسكندرية ولد أواسط العشرينيات، ونما وعيه في الأربعينيات من القرن العشرين، ما كان له إلا أن يكون ابن حضارات عديدة، كانت تتفاعل في ذلك الحين في تلك المدينة المدهشة. وما كان يمكن أن يكون، هو نفسه، سوى فنان أيضاً انطلاقاً من عناصر عديدة، لعل أهمها هامشيته وانتماؤه إلى الأقلية، دينياً وجغرافياً، في تلك المدينة... ومعروف أن معظم الذين يتجهون إلى الإبداع وينجحون فيه أناس هامشيون وينتمون إلى أقلية ما تخرجهم عن الدرب الجماعي القويم.

من هنا، وكما نرى في الفيلم، يخلق مدينة اللقاءات والصراعات التي كانتها الإسكندرية أواسط القرن العشرين، من ذلك الفتى ابن المحامي الشامي الأصل، الفوضوي التوجه، فناناً لشكسبير مكانة أساسية من حياته. ومن شكسبير إلى السينما خطوة كان لا بد للفتى من أن يقطعها ولكن... عبر المرور بدراسة التمثيل في هوليوود.

ومن هنا فإن فيلم «الإسكندرية ليه؟» يرينا إرهاصات ذلك المصير الذي ستكون عليه حياة يوسف شاهين. يرينا السنوات السابقة على ركوب الباخرة إلى أمريكا. أما الذي نشاهد تحت ملامحه صورة ما، لصبي يوسف شاهين الإسكندراني، فهو في الفيلم يحيى شكري محسن محيي الدين الذي يعيش أيامه متأرجحاً بين حبه للمدينة، ومتابعته للنضالات الوطنية ضد الاحتلال الإنكليزي فيها، وبين رغبته العارمة في السفر إلى أمريكا، واللقطة الأخيرة في الفيلم، وهي لقطة شاهينية بامتياز، ترينا يحيى شكري على متن الباخرة وقد وصل إلى نيويورك... ليجد متعصبي اليهود في كل مكان وليجد تمثال الحرية يغمز له غمزة كريهة جداً.

طبعاً، في فيلم «الإسكندرية ليه؟» ستتوقف بنا الأحداث عند تلك اللقطة، لكن شاهين سيعود، بعد ذلك بربع قرن ليقول لنا ما الذي حدث بعد ذلك. جاء هذا في فيلم «إسكندرية/ نيويورك» الذي أوصل فيه شاهين لغة السيرة الذاتية إلى درجة قصوى، بخاصة إذ ضم إلى سيرته الحقيقية سيَراً أخرى عديدة متخيلة، أجملها وأقواها هي تلك التي تدور من حول ابن أمريكي له يرفضه لأنه يحتقر العرب. واضح أن هذه الإضافة تشكل صورة لوعي شاهين الفائض عن سيرته. وهي تشكل أحياناً ذريعة إنتاج الفيلم ومبرره. وفي عودة إلى «الإسكندرية ليه؟» يمكننا أن نرصد الشيء نفسه من خلال جانب سياسي مهم جداً أضفاه شاهين المبدع الناضج، على شاهين المراهق، وهو يتعلق بالنضالات الوطنية ـ التي يؤكد لنا في الفيلم أن يحيى شكري لم يكن ليعبأ بها، وهو المفتون بفكرة أن يصبح فناناً ـ كما يتعلق خصوصاً بجانب أثار عاصفة في وجه شاهين يومها. وذلك كان حين «اكتشف» بعثيون عراقيون خلال مهرجان قرطاج السينمائي، حيث كان العرض الأول للفيلم، أن بعض

جوانب هذا الفيلم يبدي تسامحاً إسكندرانياً تجاه أهل المدينة من اليهود، ويصور حكاية حب بين شاب مسلم أحمد زكي وفتاة يهودية نجلاء فتحي فقامت قيامتهم وألبوا «مناضلين» محليين في تونس للهيجان ضد الفيلم. ومع هذا فإن قراءة واعية لهذا الجانب من «الإسكندرية ليه؟» يمكنها أن تقول لنا إن الإدانة الأساسية موجهة فيه إلى الصهيونية التي أفسدت يهود المدينة وغرّبتهم عن شركائهم في الوطن.

هذا النوع من سوء التفاهم، أو بالأحرى سوء الفهم الأيديولوجي، كان على أية حال، من حظ سينما شاهين دائماً... ولربما يعود السبب إلى إبهام مقصود يترك المخرج، بمشاكسته المعهودة، مجالاً واسعاً له، وهو عارف أن الأمور ستعود إلى صوابها لاحقاً حين يفهم فيلمه وتفهم أبعاده الحقيقية بعيداً من صخب الأيديولوجيا الحمقاء.

وما نقوله هنا ينطبق بخاصة على بعض أهم وأجمل أفلام شاهين، من «المصير» إلى «حدوتة مصرية» ومن «باب الحديد» إلى «الأرض» و«العصفور» وإلى «عودة الابن الضال»... وهي قيم ليست فقط في مسار يوسف شاهين بل في مسار السينما العربية ككل تقف بقوة إلى جانب رباعيته الذاتية: «الإسكندرية ليه؟»، «حدوتة مصرية»، «إسكندرية كمان وكمان» وأخيراً «إسكندرية/نيويورك».

«الإعصار»

(١٩٩٢) ١٣٥ د. (ألوان)

إخراج: سمير حبشي
قصة وسيناريو وحوار: سمير حبشي
تصوير: غريغوري بولكوت، ميلاد طوق
موسيقى: إيغور غلوتشوك، سيرغاي سيروتسكي
تمثيل: آرام مانوكيان، فيليب عقيقي، جوليا قصار، شوقي متى

عشية عودته إلى بيروت من روسيا حيث كان يتابع دراسته، يرى أكرم في نومه كابوساً يصوّر تفجيرات في بيروت ومجزرة تتعرض لها عائلته. يفيق من نومه منهكاً مرعوباً. بعد العودة تجابهه الأوضاع الدموية في لبنان، كما يجابهه العالم الذي كان تركه لدى سفره... وتتقاطع المصائر أمامه، بين أصدقاء قدامى له، غيّرتهم الحرب، وحكايات جديدة وجد نفسه منخرطاً فيها هو الذي كان لا يريد لنفسه هذا الانخراط لولا القتل المتتالي وانفراط كل شيء في المدينة... وهكذا يبدأ، رغماً عنه، بممارسة القتل كما يفعل الجميع... وينتهي الفيلم على رؤية ملحمية فيها ألوف التوابيت، وزيّاح على إيقاع النشيد الوطني وصورة للسماء مدماة.

الإنتاج المشترك هو، ما أتاح لسمير حبشي أن يحقق فيلمه الأول هذا، «الإعصار» وهو، في كل المقاييس، أفضل ما حققه سينمائي لبناني ينتمي إلى الجيل الجديد حتى ذلك الحين ـ أوائل التسعينيات ـ. فحبشي الذي درس السينما في كييف، والذي يتحدث

فيلمه، عن عودة ما إلى لبنان، تبدى منذ فيلمه الأول هذا، ناضجاً متمكناً من فنه وقادراً ـ وإن بحدود ـ على إدارة ممثليه، وعلى السير بموضوعه حتى نهايته المنطقية، مع غمزات أسلوبية ناحية سينما جورجية يبدو أن حبشي متأثر بها. لقد أتى فيلم «الإعصار» فيلماً روائياً لافتاً عن ذلك الطالب المسالم الذي يعود من موسكو إلى لبنان في خضم الحرب والقتل، ليجد نفسه وقد انخرط بدوره في لعبة العنف في شكل تدريجي إنما متسارع.



في «الإعصار» كليشيهات طبعاً، ولكن فيه لحظات في غاية القوة والتعبير ومنها مثلاً دقائقه الأخيرة حيث يطلق الطالب العائد رصاصاته في اتجاه الفضاء، ومنها مشهد الكنيسة وقد دخل المسيح المتخيل في ملابس رجل ميليشيا، ومنها مشاهد المجازر الجماعية والجنازة الراقصة (مشهد يليق بالمخرج الجورجي/ الأرمني سيرغاي بارادجانوف حقاً). «الإعصار» الذي أثار سخط الرقيب اللبناني فأعمل مقصه في عدد من أجمل مشاهده، أثار إعجاب النقاد والمشاهدين في كل المهرجانات التي عرض فيها، خصوصاً في قرطاج. ولكن لئن كان هناك من أدهشه هذا الإجماع حول الفيلم، فإن هذا الشخص هو سمير حبشي نفسه الذي يقول مبتسماً بتواضع «لكني كنت أعتقد أنني إنما أتمرن من أجل تحقيق فيلمي المقبل».

كان «الإعصار» أول فيلم روائي طويل يتحقق بعدما سكت دوي المدافع في لبنان. صحيح أنه كان فيلماً لزمن ما بعد الحرب، لكنه أتى، في الوقت نفسه، واحداً من الأفلام التي ترفض الحرب كلياً، من دون أن تنظر بأي حنان إلى أي فريق.

الحرب كلها مدانة هنا، بوصفها، ليس فقط فعل قتل ودمار للجميع، بل أيضاً وخاصة، فعل استلاب البراءة من الذين كانوا قد قرروا أصلاً أن هذه الحرب ليست حربهم، وبالتالي لعبة تدمير داخلي للروح.

ولعل هذا الجانب، إضافة إلى حسن اشتغال حبشي، الذي درس السينما في العهد الذهبي لروسيا، متأثراً بخاصة بالسينما الرومانية (يوسلياني وربما أيضاً بارادجانوف)، هما ما أعطى «الإعصار» نجاحه الكبير حيثما عرض.

سمير حبشي كان يوم عرض «الإعصار» منهمكاً في التحضير لأكثر من مشروع نعرف أنه حقق معظمها لاحقاً، ولا سيَّما منها فيلمه الروائي الطويل الثاني «دخان بلا نار»، حتى وإن كان سيخصص وقتاً أكبر للعمل التلفزيوني.

أما بالنسبة إلى «الإعصار» فإن حبشي عثر لتحقيقه وتمويله على إنتاج مشترك في موسكو: «لكنها تجربة لن تتكرر» قال حبشي يومها متطوعاً موجّهاً ناظرَيه ناحية أخرى ناحية فرنسا مثلاً.

«أغنية على الممر»

(١٩٧٢) ٩٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: علي عبد الخالق
قصة: علي سالم
سيناريو وحوار: مصطفى محرم
تصوير: رفعت راغب
تمثيل: محمود مرسي، صلاح قابيل، محمود ياسين، مديحة كامل

ذات مساء خلال أحلك أيام الحرب الأهلية اللبنانية في العام ١٩٧٨، اكتشف متفرجو التلفزيون اللبناني، أن الشاشة الصغيرة التي في وسعها أن تعرض طرائف وسخافات من كل الأنواع ومن تهافت أحياناً، وسذاجة، أحياناً أخرى، في وسعها أيضاً أن تعرض أعمالاً جيدة ومفاجئة.

ففي ذلك المساء أتت السهرة التلفزيونية، ومن دون مقدمات، من نصيب فيلم «أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق، الذي كان يعتبر يومها واحداً من أبرز شبان السينما الجديدة في مصر. وكان من المعروف في ذلك الحين أن هذا الفيلم بالتحديد كان واحداً من أعمال سينمائية قليلة صنعت لما كان يسمى «جماعة السينما الجديدة» معظم مجدها، قبل أن تنطفئ كما اعتاد أن ينطفئ كل ما هو إيجابي في الحياة الثقافية العربية بعد أن تكون عُقدت آمال كثيرة عليه.

«أغنية على الممر» بكل اختصار، فيلم بدا منذ عروضه الأولى متميزاً ثم حين عُرض تلفزيونياً، ظهر تميّزه من جديد، وكان ذلك بعد سنوات من عروضه التجارية الفاشلة. غير أن تميّز هذا الفيلم وجودته وجدّته، في آن معاً، أتت كأمور تضعنا مرة واحدة في مواجهة جملة من الأسباب التي أدت إلى وأد ـ السينما البديلة ـ وهي بالكاد تخرج من مهدها.

أما جملة الأسباب هذه، فلا يمكن للمرء أن يوردها هنا من باب السلبية أو اللوم، وإنما في محاولة لوضع بعض النقاط على بعض الحروف، ولا سيَّما أن الفيلم الذي شاهده جمهور التلفزيون يومها في عز كآبة الحرب اللبنانية، كان يعتبر واحداً من أفضل الأفلام «البديلة» هو الذي سبق له أن فاز بأكثر من جائزة، ونال الكثير من الإطراء.

والمرء لدى رؤية الفيلم مجدداً، كان يمكنه مرة أخرى أن يكشف فيه عدداً كبيراً من الحسنات، بل أن يكتشف فيه عالماً سينمائياً قائماً في ذاته. فرغم أن موضوعه لم يكن جديداً بما فيه الكفاية (مجموعة من الجنود تحاصر من قبل الأعداء، لكنها تظل صامدة حتى يُقضى عليها)، رغم هذا، يحمل الفيلم جديده في ثلاث نواحٍ رئيسية:

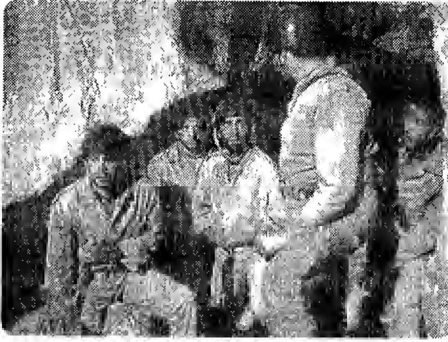
١ ـ التركيبة الاجتماعية والسلوكية لشخصياته «الرئيسية»، فهنا ينعدم مفهوم البطل الفرد ويقدم المخرج شخصياته في مأزقهم، من دون أن يلقي إليهم أية مصادفات تحمل إليهم طوق النجاة.

٢ ـ بساطة الإنتاج، حيث صُنع الفيلم بميزانية بسيطة، واستعان بممثلين ليس من بينهم الكثير من الأسماء المعروفة، وبفريق صغير من التقنيين، كان العمل بينهم جماعياً.

٣ ـ أسلوب الإخراج الذي اعتمد البساطة والاقتصاد والتقشف، حيث جاء الفيلم خالياً من أية تزويقات أو بهلوانيات تقنية، من التي اعتاد بها إبهارنا بعض المخرجين الكبار، حتى والجيِّدين منهم.

هذه النواحي الثلاث طبعت الفيلم بميسمها لتجعله رائداً في مجال السينما البديلة، بحيث كادت تجعل منه الأول في سلسلة طويلة حملت الكثير من الوعود.

لكن هذه المزايا التي أعطت الفيلم جديته وجدّته في آن معاً، ساهمت في الوقت نفسه في جعله غير قادر على التعامل مع الجمهور المعتاد للسينما، في وقت كان لا يزال فيه الجمهور البديل قيد التكون. فالفيلم لا يحمل أية تنازلات تجارية: لا نجوم كبيرة ـ لا ميلودراما ـ لا عنف مبتذل ـ لا نهايات سعيدة. بل وحتى الأغاني البسيطة التي حملها كانت مختلفة تمام الاختلاف سواء في مضمونها أو في الشكل الذي قُدّمت به.



من هنا كله كان من الطبيعي أن يصدم فيلم كهذا، جمهور السينما العربية، وأن يكون مجرد تجربة فاشلة وغير قادرة على البقاء والتجدد. وفي هذه النقطة بالذات كمن المأزق المميت الذي وقعت فيه السينما البديلة العربية.

هنا كان في وسعنا طبعاً أن ندبج العرائض والمقالات الاتهامية، مندّدين بالرقابة في هذا البلد أو ذاك... وكان في وسعنا اتهام الموزعين والمنتجين. غير أن هذا كله سيكون دون جدوى. لأن جوهر المسألة يكمن في أسلوب التعامل السينمائي مع جماهير لا تخضع للمطارق الأيديولوجية السائدة وحسب، بل تخضع لأشكال سينمائية وتعبيرية، باتت تصنع لها طبيعتها الثانية... تلك الطبيعة التي ليس من الصعب فكّها عنها.

يومها كان من الواضح أن ما يسمّى السينما البديلة، إذا كانت تريد لنفسها، حقاً، أن تكون جماهيرية وفعالة، وقادرة على التصدي للأيديولوجية السائدة، لم يكن ينبغي عليها أقل من أن تدرك أولاً طبيعة الصراع، والمرحلة، ونوعية جمهورها... وأيضاً أن تدرك كيفية الوصول إلى هذا الجمهور (ولا نعني هنا

ذلك الجمهور البديل الأسطوري الذي يتحدث عنه الكثيرون ولم نرَه حتى الآن). فإذا كانت الأيديولوجيات السائدة تصل عن طريق أشكال تم ترسيخها. فإن الأيديولوجيا البديلة لا يمكنها ـ في الوقت الأولي، على الأقل ـ أن تصل إلا من طريق أشكال ومقاييس متعارف عليها.

صحيح أن في هذا الكلام ما من شأنه أن يفجع أسماع بعض الذين لا يؤمنون إلا بنظرية «الكل أو لا شيء». لكنه الواقع الذي لا نحبه، ونطمح إلى تغييره. وإذا كنا حقاً نريد تغييره، فلا يمكننا أن نغيره إلا بالانطلاق منه، من أرضيته، ومن أقل مساوئه حدة.

فالجمهور السينمائي القليل العدد الذي شاهد «أغنية على الممر» في الصالات السينمائية القليلة العدد التي عرضته، هذا الجمهور فوجئ بالفيلم... ليس لأنه رآه سيئاً إلى حد ما، بل لأنه طرح عليه أكثر من جديد واحد في وقت واحد... وهو أمر من المؤسف القول إن تقبله صعب للغاية.

من هنا لمناسبة عرض هذا الفيلم حينها سادت الدعوات إلى الاستفادة القصوى من تجارب أولئك الشبان المخلصين، من السينمائيين الذين اعتقدوا أن الجدية والصدق كافيان لتغيير الأمور، والانطلاق من تلك التجارب لبناء سينما عربية جديدة... قادرة ـ على الأقل ـ على تغيير الجمهور والسير معه على طريق التقدم.

«أفواه وأرانب»

(١٩٧٧) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: هنري بركات
قصة وسيناريو وحوار: سمير عبد العظيم
تصوير: وحيد فريد
موسيقى: جمال سلامة
تمثيل: فاتن حمامة، محمود ياسين، فريد شوقي

مما لا شك فيه أن فيلم «أفواه وأرانب» كان واحداً من الأفلام العربية التي اجتذبت العدد الأكبر من المتفرجين عام عرضه الأول في مصر. وإذا كان من الممكن عزو هذا النجاح إلى وجود فاتن حمامة على رأس ممثلي الفيلم، فإن هذا الوجود لا يكفي في حد ذاته لتفسير هذا الإقبال. لذا ينبغي البحث عن أسبابه في مجال آخر، لعل ما يطرحه الفيلم في حد ذاته، يشكل جانباً أساسياً منه.

الفيلم، هو من إخراج هنري بركات، المخرج الذي سبق له، أن أدار فاتن حمامة في بعض أقوى أفلامها: «دعاء الكروان» و«الحرام» على سبيل المثال لا الحصر. وهذا التفصيل قد يبدو ثانوياً بالنسبة إلى الجمهور، غير أنه يتخذ أهميته الكبرى في مجال البحث عن أسباب النجاح.

كان هنري بركات، مخرجاً متمكناً من الناحية التقنية، وكان يوصف عادة بأنه أفضل من يقتبس أعمالاً أدبية للسينما. واستناداً إلى مقدرته هذه، وإلى سمعته، جمع بركات في «أفواه وأرانب» عصارة ماضيه، وصبَّها كلها

في هذا العمل الذي ستبدو حبكته للوهلة الأولى عادية جداً: نعمت (فاتن حمامة) صبية تقدم بها العمر بعض الشيء، تعيش في منزل شقيقتها الكبرى وصهرها، وتساعدهما على تربية وإطعام أطفالهما التسعة، وسط جو من الفقر الشديد، الذي يركز الفيلم على أن كثرة عدد الأطفال هي سببه الأساسي.. وربما الوحيد. ترفض نعمت الزواج خوفاً من أن يكون مصيرها مشابهاً لمصير أختها ذات الزوج السكّير (فريد شوقي)، ترفض عريساً إثر عريس. لكن هذا لا يمنعها من التلاطف مع شاب يود الزواج منها وبه تلتقي، بين الحين والآخر لمناسبة من المناسبات.

تلتقي نعمت ببائع للفراريج عجوز (علي الشريف) يعجب بها ويسعى إلى الزواج منها. ترفض، ورغم رفضها يضغط عليها الصهر بسبب حاجته إلى مال بائع الفراريج، فتهرب باتجاه المدينة في الوقت الذي يتولى الصهر كتب كتابها تزويراً، بالوكالة عنها. تتجه نعمت إلى جيران قدماء لأهلها يعرِّفونها على وكيل مزرعة تعمل فيها، وهناك تلتقي، مصادفة، بصاحب المزرعة (محمود ياسين) وتهتم به وبطعامه، حتى تضحى شيئاً من حياته لا يستطيع الاستغناء عنها بخاصة أنها سرعان ما تبدي اتزاناً وشطارة أو فهماً للكبائر والصغائر. وهكذا بعد نجاحها في إدارة المزرعة، تنتقل نعمت مع صاحب المزرعة إلى بيته في المدينة لتشرف على أحواله. شيئاً فشيئاً نكتشف بداية ميل نعمت باتجاه سيِّدها، لكنه ميل خفي، لا يبرز بوضوح إلا حين يخطب هذا السيد فتاة من عائلة ثرية، ويبدأ معها بالإعداد للحياة المقبلة.

هنا تحس نعمت بطعنة في ظهرها، لكنها تحاول أن تخفي مشاعرها. الخطيبة تحس (ضمن إطار الحدس النسائي) بحاجة خطيبها إلى خادمته، ويميل هذه الأخيرة إلى الخطيب، فتقرر طردها. لكن السيد يرفض هذا، بل يستغني عن خطيبته ويقرر الزواج من الخادمة رغم معارضة الأهل والأصدقاء. وكما يحدث عادة، يتمكن السيد من التغلب على معارضيه ويطلب من نعمت زيارة أهلها، فتطلب منه أن يمهلها ريثما تزورهم وحدها، على أن يلحق بها.

وفي القرية وسط الاستقبال الحار، تفاجأ نعمت بأنها متزوجة ـ من دون علم منها ـ ببائع الفراريج الذي يأتي في اللحظة المناسبة مطالباً باسترداد زوجته، طبعاً يخيِّم جو من المأساة على البيت الفقير... وتزداد حدة الفجيعة حين يصل السيد فجأة ليكتشف ما يدور في الخفاء، ويغضب ويقرر السفر إلى لندن. لكن أحد أطفال الأسرة يلحق به ويخبره بالحقيقة. في تلك الأثناء يحاول أحد أبناء الأسرة قتل بائع الفراريج دفاعاً عن خالته، وينتهي البائع والصهر إلى البوليس حيث يعترف الصهر بما دبَّر لأخت زوجته تزويراً ويزعم أنه هو الذي حاول قتل البائع... ويُسجن الإثنان، بينما يعود السيد إلى حبيبته، يصحبها معه إلى المزرعة... ولكن برفقة كل الصغار. وينتهي بنا الفيلم كما بدأ على لقطات لأطفال عديدين في الشارع، وأغنية متفائلة حول المستقبل.

قد يلاحظ القارئ هنا، شيئاً من الإسهاب في وصفنا أحداث الفيلم، لكننا لم نورده مصادفة، فالتفاصيل هنا بالغة الأهمية، بخاصة أن هذا الفيلم ـ من الناحية السينمائية ـ مشغول بدقة وباهتمام زائد بالتفاصيل، ومن الناحية الفكرية، مشغول بذكاء يجعله واحداً من الأفلام القادرة أكثر من غيرها على خدمة الأيديولوجية السائدة حالياً في مصر، وعلى أكثر من مستوى، وهو ما سنأتي إليه لاحقاً.

في مجال الشكل السينمائي، يتعامل بركات مع فيلمه بكلاسيكية هادئة تبعد الفيلم عن صورة الابتذال السائدة حالياً في السينما المصرية: حبكة مشغولة بدقة وفيها تبرير لكل ما هو دون المعقول ـ ممثلون، أدوا أدوارهم بإبداع وتماسك في ظل سيطرة مخرج، ربما كانت فضيلته الأولى على الدوام قدرته على السيطرة على ممثليه ودفعهم إلى تقديم خير ما عندهم ـ تصوير متقن لا يترك أي تفصيل يفوته، ويهتم اهتماماً زائداً بمسألة توزيع الإضاءة توزيعاً سيكولوجيا متناسباً مع التوتر النفسي للشخصيات: كلما كانت فاتن حمامة مسرورة، يشرق الضوء في المشاهد الداخلية، وتزداد نعومة حركة الكاميرا، وكلما كانت أمورها تتعقد، يزداد الضوء حدة، والكاميرا سرعة وعنفاً ـ وممثلة كبيرة لعلها واحدة من الممثلات القليلات في السينما المصرية اللواتي ينحو الجمهور، ومنذ اللقطة الأولى للفيلم، إلى التماهي معهن ـ حوار بالغ القوة والذكاء حتى ليخال المرء نفسه أمام مرجع في اللغة النابعة من الحكمة الشعبية، كلما تحدثت فاتن حمامة... إلخ.

لقد استخدم المخرج كل هذه العناصر السينمائية لتقديم فيلم «نظيف» (إذا استعملنا لغة أصحاب المهنة)... لكنه استخدمها أيضاً لخلق ذلك الإيهام بالواقع ـ من جهة ـ ولخلق علاقة تماهٍ وتعاطف بين الجمهور في الصالة، وبين الشخصيات الخيِّرة في الفيلم (بخاصة فاتن حمامة، ومحمود ياسين وأبناء الأخت)، والمخرج أمسك، منذ البداية، بكل واحدة من شخصياته ورسم لها خط تطورها الذي يبرر كل أفعالها ومنطقها وتصرفاتها.

وهو للوصول إلى هذا، تفادى إحداث أي انعطافة نفسية لدى أي من شخصياته (إذا استثنينا موقف فريد شوقي الأخير). من هنا جهَّز المخرج جمهوره ـ منذ البداية ـ لتلقي نتائج الأحداث.

والآن، لنرَ كيف وظَّف بركات كل هذه العناصر.

يتمحور مضمون الفيلم، بصورة عامة، حول بُعدين أساسيين:

١ ـ فكرة التصالح الطبقي.

٢ ـ فكرة تحديد النسل.

وعن هذين البعدين تتفرع بقية عناصر الفيلم، من صراع بين الخير والشر، ومن ملاحقة الإنسان لطموحاته، ومن ضرورة تأدية كل امرئ لعمله في الشكل الأفضل، ومن فكرة أن الجريمة لا تفيد، إلى عظة: من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.

فكرة التصالح الطبقي محورها خطان: نعمت، المنتمية إلى الطبقة العاملة والمتدرجة في الصعود الطبقي حتى تصبح سيدة محترمة...؛ ومحمود ياسين، رمز البورجوازية المصرية الجديدة التي بنت نفسها على أسس «عصامية» وتتحلى بالأخلاق الحسنى وبالنبالة.

منذ البداية ليس بين الطرفين أي صراع. الصراع يقوم بين كل واحد منهما وبين أنداده الطبقيين (نعمت تصارع صهرها وبائع الفراريج ـ المنحط طبقياً رغم ثرائه النسبي ـ ووكيل العزبة، ومحمود يصارع أخته وأصدقاءه وخطيبته. والصراعان معاً يتخذان شكلاً أخلاقياً هو جوهر الصراع في الوقت نفسه). أما اللقاء بين هذين الطرفين فلا يتم إلا بعد أن ينتصر كل منهما على طبقته، بالإقناع أو بالعناد، أو باستعادة الحق السليب.

فكرة التصالح الطبقي، التي قد تبدو للوهلة الأولى غير منطقية وغير معقولة، إذا انطلقنا ببحثها من أرضية الواقع نفسه، تصبح منطقية ومعقولة على الشاشة، وتحديداً بلجوء المخرج إلى العناصر السينمائية التي تحدثنا عنها أعلاه. وعلى غير ما قد يعتقد بعضهم، لم يصارع كل من الحبيبين في سبيل الحب، ولكن استخدم كل منهما موقعه كعاشق، للحصول على حقه ـ الذي ينكره عليه المجتمع ـ في أن يصل إلى المصالحة، والمهم في هذه النقطة هو الإجابة عن هذا السؤال: كيف اكتسبت نعمت قلب سيدها؟

على عكس ما يحدث في «دعاء الكروان» حيث يكون لجمال فاتن حمامة دور أساسي في حب المهندس أحمد مظهر لها، نلاحظ هنا أن المخرج شاء لنفسه أن يكون أكثر واقعية، فجعل لفاتن حمامة صفات أخرى إلى جانب الجمال: الطيبة، المثابرة، النطق بالكلام الحسن، خدمة السيد بكل إخلاص وتفانٍ... إلخ.

ولعل هذه الصفات كلها، ولا سيَّما مسألة الحوار ـ هذا الحوار الذي يتجاوز إمكانية الفرد الواحد، حتى ولو كان فاتن حمامة ـ لعلها تنحو إلى إعطاء الشخصية بعدها الرمزي. و«لعلها» هنا نستخدمها لكي نتفادى إمكانية الخلط بين الحكم على العمل الفني والحكم على النيات.. لكننا في الحقيقة أقرب إلى اختزالها. فمما لا شك فيه ـ بمعنى من المعاني ـ أن فاتن حمامة، هنا لا تمثل نفسها، بل هي تمثل طبقة بأسرها.

وفي هذا المجال بالذات، يلعب «التماهي» بين الجمهور والبطلة دوراً أساسياً. وكان حسب القارئ أن يلاحظ ميدانياً، أي في الصالة نفسها حجم تفاعل الجمهور مع بطلته، ليدرك خطورة هذا الاستخدام.

إذاً، ليست المسألة هنا ـ كما في «دعاء الكروان» مثلاً حيث تتخذ المسألة بعداً نفسياً أخلاقياً، ويكتفي طه حسين بإعطاء شخصيته الرئيسية طابعها الخاص المتفرد مستخلصاً من الموقف نفسه دروساً ومواعظ ـ ليست المسألة هنا مسألة حب يقع بين فتاة تنتمي إلى طبقة مسحوقة، وشاب ينتمي إلى طبقة

ساحقة ـ المسألة هنا تدور حول إمكانية تخطي كل «العقبات المصطنعة» للوصول إلى تلاحم بين المسحوق والساحق، وسط جو لا يتخذ فيه الساحق بُعد الساحق، ولا المسحوق بُعد المسحوق، ويتحول الصراع كما قلنا أعلاه، إلى صراع أخلاقي، بحت: صراع بين أشرار وطيبين بصرف النظر عن الدوافع الاجتماعية التي تحرك الصراع.

ولكن، إذا كان الفيلم ينحو إلى إدانة كثرة الإنجاب، فإنه لا يغفل ضرورة أن ينتهي الفيلم بإيجاد حل سحري لها، حل على طريقة الحل الذي أنهى مشكلة فاتن حمامة: يأتي الأمير الساحر (السيد ـ محمود ياسين) ويصطحب العائلة معه في المشهد الأخير للفيلم إلى المزرعة «التي تحتاج إلى الكثير من الأيدي العاملة».

ومن الواضح أن هذا الحل الفوقي والغيبي للمشكلة، ينطرح هنا كبديل منطقي (منطقي ضمن إطار منطق الفيلم ككل) للحل البورجوازي الصغير الذي ينحو إلى إزالة «المشكلة» بإزالة أسبابها: من طريق الحد من النسل. ونقول إنه حل برجوازي صغير (وربما حل فيه مسحة فاشية)، لأنه حل يتناول شكل المشكلة، وليس جوهرها. يلغي شكلها، من دون أن يلغي جوهرها: فالمشكلة الرئيسية التي ينبغي النظر إليها هنا هي بسبب غياب التخطيط الاقتصادي، وبسبب الرغبة الدائمة في الركض إلى الأمام، من طريق تغييب الجوهر والوقوف عند القشور.

من هنا يكتسب المرء مشروعية اعتبار «أفواه وأرانب» كنموذج للسينما التي تصنعها الرجعية الذكية. وهو نموذج مطروح في مقابل نماذج السينما الرجعية الأخرى: السينما الرخيصة وفي اتجاهها لخدمة الأيديولوجية السائدة، لكن ضعفها الفني، وبلادة مخرجيها في التعامل مع المادة الفكرية، في شكل سينمائي فعّال، يجعلها سينما غير خطيرة. اللهم إلا على أذواق الناس، وهذه مسألة أخرى لسنا هنا في وارد بحثها.

بعد هذا كله، هل لنا أن ندهش كثيراً، أمام بروز فيلم متماسك كهذا الفيلم؟ وهل لنا أن ندهش أمام الترحيب الهائل الذي قوبل به والإقبال الجماهيري الهائل الذي جعل من هذا الفيلم، يومها حدثاً سينمائياً نادراً في تاريخ السينما العربية؟

«الأفوكاتو»

(١٩٨٤) ١١٣ د. (ألوان)

إخراج:	رأفت الميهي
قصة وسيناريو وحوار:	رأفت الميهي
تصوير:	ماهر راضي
موسيقى:	هاني شنودة
تمثيل:	عادل إمام، يسرا، إسعاد يونس

كان ذلك خلال السنوات التي استعادت فيها السينما الواقعية المشاكسة على الواقع الانفتاحي والفساد العام المستشري في مصر، رونقها، لتقدم أفلاماً تعتبر اليوم، بتواقيع محمد

خان وعلي بدرخان، وخيري بشارة وعاطف الطيب وداود عبد السيد، علامات أساسية في تاريخ السينما المصرية.

في ذلك الحين كان ينمو في السينما المصرية تياران: **أحدهما**، هذا التيار الواقعي الجديد؛ **والثاني**، تيار سينما ذاتية خلاقة ينهل من نجاحات يوسف شاهين على الصعيد العالمي.

أما رأفت الميهي الذي كان قبل ذلك من كتّاب السيناريو المرموقين، فقد آثر السير عكس التيارين ليقدم سينما شديدة الخصوصية، ولكن راسخة في السينما الشعبية المصرية بنجومها وحبكاتها وقدرتها على السخرية من الواقع، كما على النهل من أي منبع للفانتازيا. وهذا ما سوف تنحو إليه سينما الميهي في شكل تدريجي. لكنه في بداياته كان يؤثر لعبة التهكم، لا لعبة الغرائبية.

وفي هذا الإطار أتى «الأفوكاتو»، فيلماً قوياً، جريئاً مشاكساً إنما فاقعاً في «تسيسه» الاجتماعي ما عرّضه للقضاء والرقابة، لكنه في الوقت نفسه أضفى عليه شعبية لا مراء فيها. وهو على أية حال ما كان يحتاج حقاً إلى مزيد منها، بعدما أعطى البطولة إلى عادل إمام في واحد من أقوى أدواره، وأكثرها دنواً من حسّ السخرية الشعبية التي تميز المصريين عادة.

ومع هذا، كان عادل إمام بطلاً مضاداً في الفيلم. حيث لعب دور محام فاسد يتم اعتقاله، فيحول زنزانته في السجن إلى مكتب محاماة، يمارس من خلاله ومن خلف القضبان كل ضروب الفساد الانفتاحي.

ونعرف اليوم أن سينمائياً آخر غير رأفت الميهي ما كان في إمكانه أن يجعل حبكة فيلمه مقنعة، ومع هذا بدت الحكاية أكثر عادية، بين يديه، من أية حكاية عادية أخرى. فهنا لدينا المحامي المعروف باسم «سنانخ» وهو يتعمد في مرافعة له أن يبرئ متاجر بالعملة الصعبة كي يدخل السجن مكانه، ليس تضحية بل لأنه هناك في الداخل سيكتشف أن أحد كبار تجار المخدرات المدعو حسونة مسجون، فيزوره ليكتشف أن زنزانته تبدو كالقصر مزودة بالهاتف والتكييف وكل أنواع الكماليات. ويتم الاتفاق بينهما على خطة تمكّن حسونة من مبارحة السجن، وسط حبكة تدخل في الصراع واحداً من مراكز القوى (سليم أبو زيد)، كما تدخل في الحبكة أخته زوجة المحامي التي تطلّق من زوجها كي تتحول إلى زوجة لحسونة.



بشكل عام، قد تبدو هذه الحبكة وهي تروى على هذا النحو معقدة بعض الشيء. لكن اللافت في سينما رأفت الميهي، في هذا

الفيلم أو في غيره، أنها لم تُصنع لتروى بل لتشاهد. ومن خلال المشاهدة، وتحديداً من خلال حس السخرية الهائل الذي يَسِمها، يضع المخرج/المؤلف متفرجه في صورة ما يحدث في مصر.

وفي هذا الفيلم كان اختيار الميهي للسجن موفقاً، بوصفه المكان الذي يمكن أن يكشف عن التناقضات السياسية والاجتماعية، كما يمكنه، وهذا أهم، أن يقول السياسة من حيث لا يمكن أحد أن يتوقعه. ومن خلال شخصيات كشف من خفاياها وأسرارها، ما جعل الفيلم يهاجَم، أول ما يهاجَم، من قبل المحامين ونقابتهم. فهؤلاء لم يستسيغوا الصورة التي قدم بها من اعتبروه واحداً منهم. وصل الأمر إلى حد أن القاضي في إحدى محاكم بولاق أصدر حكماً بمنع عرض الفيلم. كذلك فإن وزارة الداخلية غضبت من الصورة التي قدم بها «الأفوكاتو» أحد سجونها... غير أن الفيلم عاد وعرض، ليسجل نقطة مضيئة في مسار عادل إمام كنجم قادر على القيام بكل الأدوار، وينطق باسم غالبية الشعب حتى حين يلعب دور البطل ـ المضاد.

أما رأفت الميهي، فإنه من بعد هذا الفيلم سيغوص أكثر وأكثر في تلك الفانتازيا الاجتماعية الحادة التي ميزت سينماه وطبعتها بنقد لاذع لما يحدث في هذا البلد، من فساد.

«الأفيون والعصا»

(١٩٦٩) ١٢٧ د. (ألوان)

إخراج:	أحمد راشدي
قصة:	مولود معمري
سيناريو وحوار:	أحمد راشدي
تصوير:	رشيد مرابطين
تمثيل:	رويشد، ماري جوزيه نات، جان لوي ترنتينيان

حين حقق أحمد راشدي فيلمه هذا «الأفيون والعصا» في العام ١٩٦٩، كانت سنوات عديدة قد مضت منذ نالت الجزائر استقلالها. وبالتالي كانت سينما التعبئة والبطولات الثورية المطلقة قد أضحت جزءاً من الماضي الوطني الجميل. ذهبت، جزئياً، لتترك المكان لبداية لمحات نقدية تتناول ما حدث. وكان راشدي نفسه قد حقق قبل ذلك فيلماً طويلاً مميّزاً هو «فجر المعذَّبين» الذي كان يشيد بالثورة ويندّد بالاحتلال على الطريقة التعبوية التي كان لا بد منها.

ومن هنا، حيت اتجه راشدي إلى أفلمة رواية الكاتب المشاكس مولود معمري التي كانت معروفة من قبل ومقروءة على نطاق واسع، ومحطّ سجالات متشعبة، كان يعرف أنه يمشي وسط رمال متحركة. فكان أن بالغ في سلوك درب الحذر في تحقيق فيلمه، مُسقطاً الكثير مما كان في الرواية من نظرات ناقدة مريرة. وهكذا تحوّل العمل على يديه إلى فيلم ثوري بطولي مناهض للاحتلال الفرنسي،

لكنه تحوّل كذلك إلى نوع من المساءلة «الخجولة» للتاريخ بصدد ما يفعله الجمع بالفرد ودور الفرد حين يجد نفسه منساقاً خلف الجمع.

الفرد هنا هو الطبيب المثقف الدكتور بشير الذي أمام جرائم قوات الاحتلال إبان الثورة يتخلى عن حياته المهنية الهادئة والناجحة في المدينة، ليلتحق بالمقاومة المسلحة في الجبال انطلاقاً من قرية تالا مسقط رأسه. لقد أدرك أن الثورة والوطن الموعود في حاجة إليه. وينضمّ إليه في هذه التلبية شقيقه لينخرط الإثنان في العمل الثوري إلى جانب السكان البسطاء الطيبين.

غير أن الفيلم يتناول في الوقت نفسه، بُعداً ملحمياً لا مراء فيه، وذلك من خلال كونه يقدم أيضاً تلك الحكاية الجماعية التي تعيشها قرية تالا والتضامن الذي يعيشه أهل القرية مع مجموعة المجاهدين الذين كانوا قد التجأوا إلى مغارة صخرية تقع عند ذروة جبل قريب تكسوها الغابات، كي ينطلقوا من هناك في أعمالهم النضالية. فلا يخرجون من مخابئهم إلا كي ينصبوا الكمائن للعدو الفرنسي ويعودوا بعد ذلك إلى قواعدهم.

ولئن كان الفرنسيون يبدون طوال القسم الأكبر من الفيلم عاجزين عن الوصول إليهم، فإن سكان القرية لا يعجزون عن هذا... فهم ومهما كان الوضع، على اتصال بهم. وهذا الأمر لا تفوت الفرنسيين معرفته على أية حال. ومن هنا تلك المعاناة التي يعيشها أهل المجاهدين إزاء اتهام الجيش الفرنسي لهم بالتواطؤ مع الثوار.

والأفدح من هذا، بالنسبة إلى الفرنسيين أن يلاحظوا بين الحين والآخر أن من يسميهم الوطنيون «الكفار» من الذين يعتبرون أنهم باعوا أنفسهم للروم - أي الفرنسيين -، يحدث في أحيان كثيرة أن ينكشف تواطؤهم مع السكان... ولقد كان من شأن هذا الجانب من «فكرانية» الفيلم أن يجعل من «الأفيون والعصا» عملاً مانوياً - أي يشتغل على صراع الأسود والأبيض من دون فوارق لونية أخرى، حيث الوطنيون كلهم في جانب والفرنسيون جميعاً في جانب آخر، لولا أن أحمد راشدي يلمّح في ثنايا الفيلم إلى ما قاله النقاد الفرنسيون حين علقوا على الفيلم يوم عرضه عن وجود مؤكد «لبقايا ضمير فرنسي» لدى بعض الجنود المحتلّين.

ولافت هنا أن الممثل الفرنسي الذي كان صاعداً بقوة في ذلك الحين، جان لوي ترنتينيان، لعب في الفيلم دور الفرنسي النزيه الذي قيل يومها إنه كان في الأصل دوراً حقيقياً «لعبه» في الحياة هو الذي كان مجنداً في قوات الصاعقة الفرنسية في الجزائر، لكنه هرب من صفوف الجيش ذات يوم ليلتحق فعلاً بالثوار كما قيل.

وسواء هنا أكانت حكاية ترنتينيان هذه حقيقية أم مخترعة لزوم الدعاية للفيلم، فإن هذا الفيلم، انطلاقاً من أحداث الرواية يحاول أن يلقي نظرة لا تخلو من عمق في ملاحظة

التفاصيل، على الأداء الثوري كما على سياسة المحتلّ وأساليب قمعه وكيفية التصدي لها... ولا سيّما حين يُقْدم جيش العدو على تدمير القرية وقتل أبنائها مجبراً الباقين على الالتحاق بالجبال الثائرة، بعد أن فشل في خطة كانت ترمي إلى ترويض السكان مستعيناً على ذلك بالخوَنة والمهادنين.

وإلى هذا لا بد من أن نشير إلى أن عدداً من النقاد توقفوا عند عرض الفيلم، في الجزائر وغيرها، عند العديد من مشاهد بدت استثنائية فيه. وهي مشاهد أجمل الكاتب اللبناني جورج الراسي، أبرزها على الشكل التالي:

- يصل الفيلم إلى ذروته بخاصة في مشهد الاستشهاد حين يعدم الجنود بطل القرية عمر أمام عيون أمه وأخته وسكان الضيعة. حينها تحولت المأساة إلى فرح وتعالت زغاريد النساء مهللة للشهيد ما أرعب المحتلين أكثر من أصوات الرصاص.

- مشهد آخر يصور لنا طفلاً جائعاً يلقي له أحد الخونة المتعاونين مع الاحتلال رغيف خبز فلا يكون من الولد إلا أن يلتقط الرغيف ويقبّله قبل أن يرفعه عن الطريق ليضعه على حائط مجاور من دون أن يأخذه!

- مشهد ثالث بهذا المستوى المأسوي، يصور أهل القرية وقد أمرهم «الكابتن» الفرنسي بقطع أشجار الزيتون المغروسة منذ قرون في أرضهم، بحجة أن المجاهدين يختبئون وراءها، فإذا بالنساء والشيوخ يتكئون على جذوع أشجارهم والدموع مترقرقة في عيونهم.

- وفي مشهد آخر نرى مجاهداً يفجّر نفسه مع مخزن الذخيرة!

وفي النهاية لا بد من أن نذكّر هنا بأن «الأفيون والعصا» قد حقّق لدى عرضه نجاحات كبيرة... وهو لا يزال يحقق اقبالاً لا بأس به حيثما يعرض، ما يجعل منه بالتأكيد واحداً من أنجح الأفلام الجزائرية وأكثرها شعبية على مدى تاريخ هذه السينما.

«إلى أين؟»

(١٩٧٥) ٩٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: جورج نصر
سيناريو وحوار: جورج نصر
تصوير: رودريك دحداح، إبراهيم شامات
موسيقى: فرحات الهاشم
تمثيل: نزهة يونس، لور عازار، منير نادر

يقول جورج نصر عن بداياته السينمائية، إنها كانت بعد عودته من هوليوود «حيث درست السينما خلال أربع سنوات شعرت فيها أنني مغترب وأنني متعطش للبنان» ومن هنا «أردت لفيلمي الأول أن يتناول موضوعاً محلياً أصيلاً يحكي عن مشكلة تعاني منها البلاد، فاخترت موضوع الهجرة. وفي ذلك الحين كان عدد اللبنانيين الذين يهاجرون شهرياً يصل إلى ما يتراوح بين ١٨٠٠ و٢٠٠٠ لبناني. وكنت قد لاحظت أن المهاجرين اللبنانيين في البرازيل والولايات المتحدة لم يكونوا جميعهم أثرياء كما كنا نتخيل أحياناً.

لقد أردت في فيلم شيئين: أن أقول للمسؤولين إن هنالك لبنانيين عديدين وبخاصة من الشباب يهجرون البلاد... وينبغي إيجاد عمل لهم للحفاظ عليهم. وثانياً أن أقول للذين يهاجرون إن الحياة في الخارج ليست سهلة والثروة ليست أكيدة...».

هذا الكلام يبدو هنا منطقياً. وفي موضوعه يبدو فيلم جورج نصر الأول «إلى أين؟» الذي حققه عام ١٩٥٦، متلائماً مع هذا الطرح المزدوج. ولكن هنا، كي نضع الأمور في نصابها التاريخي الصحيح، يجدر بنا أن نتنبه إلى أمر مهم، وهو أن الفيلم أتى في ذلك الحين لينبع من هم رسمي لبناني، أكثر مما أتى لينبع من هم شخصي لدى جورج نصر، ينطلق من معاينته الميدانية لما «يحدث» في المهجر.

ففي العام ١٩٥٥ تحديداً أعلنت السلطات الرسمية اللبنانية ذلك العام عاماً للمغتربين وصيفه صيفاً للضيوف («سنة السياحة وصيف المغتربين» وفق الشعار الرسمي)... في ذلك الحين وخلال النصف الأول من سنوات الخمسين كانت الدولة اللبنانية - كما سبق وأشرنا - قد بدأت تشعر أن الوطن اكتمل وأنه بات من الازدهار وبواكير النجاح بحيث صار، وسط منطقة العواصف العربية، واحة لا بد من رفد نجاحاتها السياسية بنجاحات اقتصادية وإمعان في الاستثمار وفي توظيف ما يفيض من رساميل آتية من سورية التي كان اقتصاديوها يسعون إلى إيجاد أسواق توظيفات لأموالهم المهرّبة أو المهاجرة بسبب الارتباك السياسي والانقلابات العسكرية. كانت الرساميل السورية قد بدأت تخشى على نفسها فراحت تجد في لبنان فرصاً ممكنة. وفي الوقت نفسه كان الرأسماليون الفلسطينيون الكبار قد بدأوا يرون استحالة العودة السريعة الموعودة إلى فلسطين، ما يجعلهم في حاجة إلى تحريك رساميلهم المدينية التي كانت مجمدة إثر النكبة في الانتظار.

إزاء ذلك الوضع المزدوج، راحت السلطات الحكومية اللبنانية ترى أن الوقت قد حان لـ «استرداد» المغتربين كي تكون هناك، من ناحية، مساهمة لبنانية في تعزيز الاستثمارات في مواجهة زحف مالي سوري - فلسطيني؛ ومن ناحية ثانية قوى بشرية لبنانية صهرها الاغتراب والتقدم الاجتماعي والتقني ما يؤهلها لموازنة التدفق السوري والفلسطيني - ولاحقاً المصري ولكن هذه حكاية أخرى سنصل إليها في حينه -، لبناء مستقبل الوطن.

ضمن هذا الإطار، إذاً، راحت الأصوات تعلو حاثّةً المغتربين على «العودة». ولعل في إمكاننا هنا، أن نضع فيلم «إلى أين؟» سواء كان موضوعه، وتوقيته التاريخي، مقصودين أم بالمصادفة! إنه فيلم، كما يقال، جاء في وقته. ويمكن أن نقول عنه، بعد كل شيء إنه الفيلم المؤسس الحقيقي لتلك السينما «اللبنانية» ذات القضية والرسالة. ويبدو أن جورج نصر حين حقق الفيلم كان هادئ البال، واثقاً من نجاحه، ومن أن هذا النجاح سوف يفتح الباب له شخصياً كي يواصل مسيرة سينمائية قيّمة، كما أنه سوف يفتح الباب لوجود تلك

السينما اللبنانية المأمولة. ولعلنا لسنا في حاجة هنا إلى التذكير بأن البابين لم يفتحا حقاً. وأن تلك التجربة بقي منها فقط فيلم مميز، متحفي، يعوض على مدى العقود فشله التجاري بنجاح فني - نقدي، يضعه دائماً في صف التاريخ المشرّف للسينما في لبنان. فعمّ يتحدث هذا الفيلم؟

في اختصار هو حكاية مهاجر ترك أرضه وزرعه وعائلته وتوجه إلى المهجر باحثاً عن فرص عمل تمكنه من أن يستدعي عائلته، أي زوجته وولديه، إلى حيث الثروة والسعادة. لكن صاحبنا لا يحقق، كما يبدو، أي نجاح في مهجره، فينقطع عن أي اتصال بالوطن. وفي الوقت نفسه إذ تيأس الزوجة من عودة زوجها، تعود إلى الأرض الصغيرة التي تركها لها كي تزرعها ما يمكنها من توفير حد أدنى من العيش الكريم وهي في انتظار حزين لعودة الزوج. ولكن هذا لا يعود طوال عشرين عاماً، يكون فيها ولداه سعيد وفريد قد كبرا. وتزوج أولهما من ابنة الجيران الطيبة، فيما بدأت رغبة الهجرة تعتمل في داخل الثاني.

في نهاية العشرين عاماً، يعود الأب... لكنه لا يجرؤ على الاقتراب من بيت وعائلة هجرهما من دون فائدة. ولا يجرؤ على نظرات زوجته وولديه حين يعرفان أنه لم يحقق سوى الفشل. وهكذا يعيش في خرائب قصر مهجور، من دون أن يعرف أحد بعودته... لكنه في أثناء ذلك يتابع أخبار ولديه، ويعرف أن الأصغر بينهما يريد الهجرة، فيعترض طريقه من دون أن يخبره بهويته، ويبدأ بنصحه بعدم الهجرة... وأن النجاح ليس واقفاً هناك في البعيد منتظراً الآتين. ومن جراء ذلك النصح الذي يعنف شيئاً بعد شيء، يقوم شجار بين الأب والابن. يغادر هذا الأخير المكان بعده غاضباً مسرعاً لتكون في انتظاره سيارة عابرة بسرعة تصدمه ويموت... ما يدفع الأب المفجوع إلى قمة اليأس فيهيم على وجهه متشرداً وقد خسر كل شيء!

هذا هو إذاً موضوع «إلى أين؟» الفيلم الذي تحول مع مرور الزمن إلى «أسطورة» في تاريخ «السينما اللبنانية». والحقيقة أننا إذا تأملنا هذا الفيلم، جيداً، من ناحية موضوعه، سنجده لا يخرج عن مألوف ما كانت عليه نصف الدزينة من الأفلام «اللبنانية» التي سبقته، بما في ذلك البعد الميلودرامي والعنصر الفجائعي وعنصر الموعظة... بيد أن الجديد هنا هو أن الموعظة لم تأتِ أخلاقية في نهاية الأمر، بل «وطنية» إذ إن الفيلم يسير في الموضوع المستخلص منه، في إطار الدعوة العامة إلى العودة التي نتحدث عنها هنا.

الجديد في الفيلم، هو - في المقابل - شكله ولغته السينمائية، حيث نجدنا هنا، للمرة الأولى، أمام لغة سينمائية حقيقية؛ كما أمام إنتاج يكاد يكون احترافياً، من ناحية كتابة سيناريو متماسك وحوار غير ثرثار، ورسم أبعاد بصرية تشكيلية، تشي حقاً بأن المخرج قد استفاد من تعاطيه كهاوٍ، مع الحداثة السينمائية في العالم... حتى وإن كان في وسعنا القول إن اللغة السينمائية أتت مبدّاة على الموضوع الذي بدا عاجزاً عن التماشي معها.

ولسوف يتحدث جورج نصر، لاحقاً، كثيراً عن فيلمه هـذا... وسوف تكون إجاباته عن أسئلة طرحت عليه، سينمائية حقاً. فهو مثلاً حين سئل بعد سنوات عديدة، مثلاً، عن ذلك الإيقاع البطيء الذي لاحظه كثر من مشاهدي الفيلم قال: «إن لهذا الإيقاع البطيء أسباباً أهمها أنه كان إرادياً. فهو إيقاع أهل الجبل، عدا الأوقات التي يتشاجرون فيها. والفيلم يتحدث عن الهجرة التي تسبب الوحدة والحزن والحاجة. والسبب الثاني تقني. لقد قلت إننا كنا نفتقر إلى المعدات الضرورية، ولم يكن في إمكاننا تسجيل الصوت والصورة معاً. ونظراً إلى عدم وجود استديوات للتسجيل اضطررنا إلى تصغير الصورة إلى قياس ١٦ ملم للتمكن من عرضها في استديوات الإذاعة حين سجلنا الحوارات...».

ومهما يقال اليوم عن هذا الفيلم، ثمة حقيقة راسخة وهي أنه لم يحقق تجارياً، من النجاح، ما يتيح لمخرجه أن يكرر التجربة... ومع هذا نراه بعد ثلاث سنوات يحقق فيلماً ثانياً هو «الغريب الصغير» جعله هذه المرة ناطقاً بالفرنسية لأسباب يتحدث هو عنها بنفسه، لكنها تبدو غير مقنعة. فهو حين سئل لاحقاً أيضاً، عما جعله يُنطق فيلمه بالفرنسية، وهل لهذا علاقة بتربيته الفرنسية قال: «كلا.. إنها اعتبارات عائدة إلى التوزيع. عندما عرضت «إلى أين؟» اعتُبر فيلماً عربياً وعرض في صالة للأفلام العربية. والفيلم العربي آنذاك كان يعني الفيلم المصري، بينما «إلى أين؟» مختلف جداً عن أي فيلم مصري. والجمهور الذي كان معتاداً على ذلك النوع من السينما العربية لم يجد نفسه على الشاشة. أما الجمهور الآخر الذي كان في إمكانه أن يحب الفيلم فلم يكن يشاهد الأفلام العربية... ولهذا حققت فيلمي الثاني بالفرنسية...».

«ألف شهر»

(٢٠٠٣)	١٢٤ د. (ألوان)
إخراج:	فوزي بنسعيدي
سيناريو:	فوزي بنسعيدي
تصوير:	أنطوان هيبرلي
تمثيل:	فؤاد لبيض، نزهة رحيل، محمد مجد

قبل هذا الفيلم، حين عرف في عالم المهرجانات وبين هواة السينما بأفلامه القصيرة، كان فوزي بنسعيدي يعتبر حالة مميزة في السينما المغربية، هو الآتي من المسرح مخرجاً وممثلاً. ومن هنا أتى فيلمه الروائي الطويل الأول هذا ليؤكد له مكانة أولى في عالم السينما في بلاده، معلناً ليس فقط ولادة مخرج جديد للسينما الروائية الطويلة، بل كذلك ولادة لغة سينمائية جديدة. كما حال العديد من مجايليه ممن أتاح لهم دعم الدولة المالي، والمعنوي أيضاً، من طريق المركز الوطني للسينما، ولا سيَّما في عهد رئيسه الناقد المعروف نور الدين صايل، أن يتحرروا من عبء البحث المضني عن التمويل لأفلام تكمن قوتها في فنيتها واختلافها، لا في طابعها الشعبي ذي المردود الإنتاجي عادة.

صحيح أن هذا البعد الأخير لا ينطبق تماماً على كل سينما بنسعيدي، إذ إنه يتمكن من الحصول على إنتاج لفيلميه الأولين على الأقل، دون كبير اعتماد على دعم الدولة، لكنه حصل على حريته.

يتمي الفيلم، بشكل أو بآخر، إلى سينما السيرة الذاتية، افتراضياً على الأقل، إذ يمكن أن تكون هناك عناصر عديدة على الأقل في سيرة مخرجه وكاتبه (وهما الشخص نفسه ما يجعل «ألف شهر» فيلم مؤلف بالمعنى الحرفي للكلمة)، فيمكن أن تشبه العديد من ملامح سيرة الشخصية الرئيسة في الفيلم: الطفل مهدي ذي السبع سنين. صحيح أن في الفيلم حكايات عديدة أخرى وتشعبات تجعله يبدو، إلى حد ما، فسيفساءً اجتماعياً ريفياً ملتصقاً بالحياة البائسة في الريف المغربي، لكن هذا كله يبدو متحلقاً من حول مهدي الذي لجأت به أمه أمينة إلى بيت جده لوالده، كي يعيشا بعد أن اعتقلت السلطات أباه بتهمة التحريض على الإضراب. في البداية تحاول الأم أن تحافظ على أبسط مقومات العيش، على الأقل للإيحاء لمهدي بأن لا شيء تغير في حياتهما، لكن الأحوال المعيشية تنهار بالتدريج ويبدو الجد والأم معاً عاجزين عن الاستمرار ما يضطرهما يوماً بعد يوم إلى التوقف عن استخدام الإنارة بالكهرباء، ثم بيع أثاث البيت قطعة قطعة لشراء الطعام بثمنها. وكل هذا دون أن يُخبر مهدي بأن أباه معتقل. بالنسبة إليه هو في فرنسا يعمل وسيعود حاملاً معه الخير.

يطمئن هذا التأكيد مهدي ويجعله مندمجاً في حياة القرية ومدرستها مطواعاً وصديقاً لأستاذها الوحيد، الذي في المقابل يميزه بحمل كرسي المدرس يومياً إلى البيت مساء، وإعادته صباحاً. وبهذا تتخذ الكرسي بعداً محورياً ولكن أيضاً بعداً رمزياً، ككناية عن سلطة تعهد إلى مهدي كي لا يستولي عليها أحد في غياب أية حراسة ليلية في ذلك المكان القفر. وهكذا يصبح مهدي والكرسي معه محور فيلم تتحلق فيه من حولهما قصص متشعبة يملؤها الكبار بترميز وُفق فيه صانع الفيلم، إذ جعل المكان كناية عن صورة ميتافورية للمجتمع المغربي الكبير.

كان رد فعل المتفرجين، ولا سيَّما النقاد منهم، على هذا الفيلم كبيراً ولافتاً. وكان في مقدمة الذين ساندوا الفيلم ووضعوه ضمن أبعاده الحديثة والرمزية في آن معاً، الناقد مصطفى المستاوي الذي كتب يقول: «للتعبير عن كل تلك الحكايات، اختار المخرج طريقة خاصة في السرد، تعتمد أساساً على اللقطات العامة الثابتة التي يتضاءل معها حضور الممثلين والكومبارس، ويتحولون إلى مجرد جزء من الديكور (...) وحتى حين يلجأ المخرج إلى اللقطات المتوسطة، فإنه يقيم ما يشبه الحاجز بين المشاهد وحركة الشخصيات التي تبدو مسحوبة باستمرار إلى خلفية المشهد. يضاف إلى ذلك اختيار الإضاءة الجزئية بالنسبة إلى المَشاهد الداخلية، ما يضفي ظلالاً خاصة على الشخصيات ويوحي بانعدام التواصل فيما بينها وبعزلتها التامة بعضها عن بعض، في انتظار

خلاص لا يتحقق، أو هروب لا عودة منه، نحو المجهول».

«ألف يد ويد»

(١٩٧٢) ٧١ د. (ألوان)

إخراج: سهيل بن بركة
سيناريو: أحمد بدري، سيرامي فانسونزا
تصوير: جيرولامو لاروزا
موسيقى: عبده الطاهر
تمثيل: ميمسي فارمر، الجازي عيسى، عبده شيبان

يحلو لسهيل بن بركة أن يروي دائماً كيف ولدت لديه فكرة فيلمه الروائي الطويل الأول «ألف يد ويد»، حيث يقول إنه ذات مرة كان يتمشى في أحد أسواق مدينة فاس ودخل محلاً كبيراً لبيع الزرابي (السجاد التقليدي) ليتفرج على المعروضات. وهناك في دردشة بسيطة مع صاحب المحل أخبره هذا كم يحقق من أرباح طائلة من بيع هذا المنتوج المحلي التقليدي، متفاخراً بكيف أنه يستغل اليد العاملة المغربية الهزيلة الأجر لتصنع له مئات الزرابي التي يعود ويبيعها بأسعار مرتفعة إلى الأجانب والأثرياء المحليين.

ويضيف بن بركة أن هذا الحديث استفزه استفزازاً كبيراً إلى درجة أنه راح يتحرى حول الأمر ليثبت له صحة ما قاله البائع، وعلى الفور اتصل بصديقه الأديب أحمد بدري طالباً منه أن يكتب له نصاً أدبياً حول هذا الموضوع. وهكذا ولد هذا الفيلم الذي كان، من ناحية ترتيب إنتاجه تاريخياً واحداً من أوائل الأفلام المغربية التي أنتجت بعد مراحل الرواد الأول... كما كان واحداً من أوائل الأفلام المغربية التي قامت بجولات مهرجانية في الخارج ولا سيَّما في مهرجان قرطاج التونسي، ومهرجان بيت مري في لبنان في عام إنتاجه نفسه.

في شكل من الأشكال يمكن اعتبار «ألف يد ويد» المدماك الذي عادت وانبنت عليه السينما الاجتماعية المغربية. بخاصة أن الفيلم بدا ناضجاً ومتماسكاً في شكل مبكر.

يتناول الفيلم، كما هو واضح مسألة استغلال أصحاب رأس المال، المحلي والأجنبي، لعمل البائسين المغاربة. ومن هنا لم يكن من قبيل المصادفة أن يجعل لصاحب المصنع المغربي في الفيلم زوجة فرنسية.

أما الفيلم فتدور حبكته من خلال عدد من العمال يعملون في مصنع الزرابي ساعات عمل تكاد لا تنتهي مقابل الدريهمات القليلة التي يعطيها لهم رب العمل. والفيلم يبدأ بتصوير متوازٍ لعالمين: عالم العمال البائسين الذين يكدّون ليل نهار، لتأمين لقمة العيش وينامون على الطوب، وعالم أصحاب المصنع الذين يمضون أمسياتهم في سهرات صاخبة حافلة بالشراب والطعام والسعادة.

ويحدث ذات يوم أن يسقط عامل عجوز مريضاً ليجد ابنه العامل بدوره نفسه عاجزاً عن تأمين الدواء له. يحاول ويحاول ولكن دون جدوى. فصاحب المصنع يصمّ أذنيه لأن ليس في حسبانه أن يقدم شيئاً في مثل

هذه الظروف: العمال يمرضون كثيراً ويموتون كثيراً، وهو ليس مسؤولاً عنهم. وهنا إذ ينتقل العامل العجوز مريضاً إلى قريته يموت في صمت ويشيِّعه ابنه غاضباً حزيناً. ثم ما إن ينتهي من مراسم التشييع حتى يتوجه إلى قصر الثري صاحب المصنع محاولاً أن يحتج وأن يفهم. وهناك ما إن يدخل إلى القصر وهو البائس القذر ويقف فوق السجادة، السجادة نفسها التي قد يكون أبوه من حاكها، تتصدى له الفرنسية زوجة صاحب المصنع وتنهره كي لا يوسخ السجادة بحذائه القذر. وهكذا ينفجر الموقف ولا يعود في وسع العامل الشاب أن يسكت أكثر فينقض على المرأة ممسكاً عنقها بكلتا يديه ضاغطاً عليها حتى تموت بين يديه، تماماً كما كان أبوه قد مات من قبل.

«أم العروسة»

(١٩٦٣) ١٠٨ د. (أسود وأبيض)

إخراج: عاطف سالم

قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار

سيناريو: عبد الحي أديب

تصوير: مسعود عيسى

تمثيل: عماد حمدي، سميرة أحمد، تحية كاريوكا

حُقِّق هذا الفيلم في زمن مصري كانت لا تزال البرجوازية الصغيرة تعيش فيه صعودها، مع لغة خاصة إلى ما كان يحمل اسم الوحدة الوطنية. غير أن هذين البعدين لا يبدوان أساسيين في سياق مسار الفيلم، إنما يظهران بين السطور. أما السياق العام، فهو الحياة العائلية في مصر، والصعوبات التي تواجهها، من دون أن تفوت صانعيه ضرورة أن تأتي النهاية حاملة معها ما يكفي من الحلول. لا نتحدث هنا عن «النهايات السعيدة» وإنما عن المخارج الواقعية التي تحيل الأزمات الحادة على النسيان.

والأزمة الحادة في هذا الفيلم، مالية أولاً وأخيراً. أما ظرف بروزها فظرف استثنائي، هو زفاف إحدى بنات عائلة حسين أفندي، موظف الدولة البسيط الذي يعيش مسؤولاً مع زوجته زينب عن أسرة مؤلفة من سبعة أبناء، منهم من بلغ سن الزواج، ومنهم من لا يزال في سن الدراسة الابتدائية، ما يعني أن الأزمة ستكون طويلة، طالما أن الزمن لم يكن زمن الحلول العجائبية. ولا ننسينّ هنا أن المخرج عاطف سالم لم يكن، في سينماه الواقعية، إنما التبسيطية أحياناً، من المخرجين الذين يتوصلون إلى تلك الحلول.

في شكل عادي، تعيش أسرة حسين أفندي عيشاً بسيطاً تكتنفه الصعوبات اليومية وضروب الاحتيال كلها. لكن الأمر يتفاقم حين يحلّ موعد زفاف إحدى بنات العائلة، ما يفرض على رب العائلة أن يدبر المبلغ الذي يتعين إنفاقه على الاحتفال. وإذ يتأخر صرف نوع من المعاش الاستثنائي له، يجد نفسه أمام إغراء أن «يستدين» ١٥٠ جنيهاً من مال العمل الموضوع في عهدته. كل هذا منطقي ويمكن تدبيره على أية حال. ولكن ما العمل حين

يصل رجال الشرطة إلى البيت والزفاف في أوجه، ما يدفع حسين أفندي إلى الاعتقاد بأن الأمن قد اكتشف «استدانته» لذلك المبلغ من العهدة ما يعني اتهامه بالسرقة وإيداعه السجن وهو في عز فرحته بابنته؟

لن يحدث هذا. فالحقيقة أن مرقص أفندي زميل حسين أفندي في العمل، سيخبره على الفور أن رجال الشرطة إنما هم هنا لتنبيهه إلى أن مكبرات الصوت التي وضعت في المنزل لرفع صوت موسيقى الفرح، تبث ضجيج الصوت أعلى من اللازم، وعليه تخفيض مستواها. أوف! يتنفس حسين أفندي الصعداء هنا، لكنه، إضافة إلى هذا، لم يعد عليه، حتى، أن يقلق في شأن المبلغ «المستدان». وذلك لأن مرقص أفندي الطيب، الزميل الوفي والرفيق المسيحي، ينتبه إلى خطورة ما فعل صديقه وخطر أن ينكشف أمره، فسدّد جزءاً من المبلغ الناقص في العهدة، ريثما يتمكن حسين أفندي من تدبير أموره لاحقاً.

الحقيقة أن حبكة الفيلم تبدو أقرب إلى العادية، أما قوة عاطف سالم فتكمن في أسلوبه الواقعي - الطيّب، في تصويره، حيث تمكنت كاميراه من التعبير عن الحياة العائلية وازدحام البيت، وازدحام المشاكل وما إلى ذلك.

غير أن المهم أيضاً هنا هو أن المخرج، مع كاتبي القصة والسيناريو تمكن من إضفاء مناخ من المرح والطرافة على الفيلم، أتى متماشياً مع الذهنية التفاؤلية التي كانت سائدة في مصر في ذلك الحين... من دون أن ينسى التماشي مع دعوة الدولة إلى تحديد النسل، في ثنايا انتقاداته الاجتماعية لطبقة تنجب بكثرة ثم تبدو عاجزة عن إعالة من تنجب إلا بمعجزة.

«امرأة في الطريق»

(١٩٥٨) ١٢٠د. (أسود وأبيض)

إخراج:	عز الدين ذو الفقار
قصة وسيناريو:	عبد الحي أديب
حوار:	محمد أبو يوسف
تصوير:	كمال كريم
موسيقى:	أندريا رايدر
تمثيل:	هدى سلطان، رشدي أباظة، شكري سرحان

من المؤكد أن عام ١٩٥٨ كان في السينما المصرية، وفي جانب من جوانبه، كان عام الكاتب عبد الحي أديب. إذ بدأ العام مع عرض فيلم «باب الحديد» ليوسف شاهين، لينتهي مع عرض «امرأة في الطريق». والفيلمان من كتابة أديب. ولكن في حين حقق الثاني نجاحاً جماهيرياً ونقدياً حين عرض، فشل الأول في تحقيق أي من النجاحين. لاحقاً سيعاد الاعتبار إلى فيلم شاهين، أما فيلم ذو الفقار فسوف يشغل بدوره مكانة جيدة في تاريخ السينما المصرية، وسيعتبر دور هدى سلطان فيه من أفضل ما قدمته في تاريخها السينمائي الطويل.

مهما يكن فإن «امرأة في الطريق» يبدو إلى حد بعيد شبيهاً بذلك النوع من الأفلام الأمريكية التي تدور أحداثها العائلية في أمكنة منعزلة، منه فيلم تدور أحداثه في مصر، غير أن

هذا لم يمنعه من أن يكون في نهاية الأمر، فيلماً شعبياً مصرياً حقيقياً.

المكان هنا محطة وقود على الطريق الصحراوي يملكها ويعيش فيها المعلم فرج مع ابنيه حسنين وزوجة هذا الأخير الشابة الحسناء لواحظ وابنه الآخر صابر. ومنذ البداية سندرك أن لواحظ مولعة بصابر. ومنذ البداية أيضاً سنفهم أن حسنين من زوجة أولى لفرج بينما صابر من زوجة ثانية كان يحبها لكن الأولى قتلتها. وهو الآن يفرغ كل حبه على حسنين ويدلِّله بينما يهمل صابر الذي تشعر حياله لواحظ، الغازية السابقة، حناناً تعويضياً، لكنه يتحول إلى غرام. غير أن صابر لا يستجيب لها، وليس فقط لأنه يحب هنية ابنة راعية الغنم، بل لأنه لا يريد أن يخون أخاه.

مهما يكن فإن الأوضاع المالية تسوء ما يضطر صابر إلى إعانة والده والعائلة، كما يضطره إلى إنقاذ لواحظ من مطبات سوء كادت تقع فيها. أما حسنين فإنه بإهماله يتسبب في إصابة والده بالعمى وهذا يعتقد أن المسبب هو صابر فيطرده بينما لا يجرؤ حسنين على الاعتراف بفعلته. وإثر ذلك تتعقد الأحداث لتتحول إلى خيانات وإطلاق نار ومطاردات لم ينسها، طبعاً، أي من مشاهدي الفيلم، حتى اللحظات الأخيرة حين تتفكك العائلة وتقتل لواحظ حسنين ويهيم فرج على وجهه.

طبعاً كل هذا يحول الفيلم إلى نوع من الميلودراما، غير أن المهم ليس هنا، المهم هو الجو الذي خلقه السيناريو وإيصاله أحوال الهيام والحب والشبق والخيانة إلى مستويات غير مسبوقة في السينما المصرية. أما ما يحسب لعز الدين ذو الفقار فهو إدارته لهذا العالم المفكك وتعامله المميز مع ممثلين كان كل واحد منهم يشعر أنه يلعب هنا دوراً لم يسبق له أن لعبه، بل ندر أن كان لعبه ممثل مصري من قبل.

وفي هذا الإطار بالتحديد كان نجاح هذا الفيلم. النجاح الذي جعل «مخرج الروائع» شخصياً، حسن الإمام، يجد فسحة من الوقت بين انهماكاته الإخراجية ليكتب وقد أحس بنفسه معنياً بمثل هذا الموضوع وميلودرامياته: «رائع جداً فيلم «امرأة في الطريق» كقصة يختلف جوُّها عمّا ألفه الفيلم العربي، عمقت في الحوادث حتى لتخيل إليك أنها صورة زاهية من خوالد فيلم عالمي. ورائع جداً المخرج عز الدين ذو الفقار الذي استوعب المعاني في أغوارها، وسردها بوضوح في لقطات هي السهل الممتنع بعينه. رائع جداً التمثيل الذي قدمه رشدي أباظة كمتهم بريء في منطق القوي العطوف، والذي قدمه زكي رستم في دور الوالد الذي عقّدته حادثة فأعمت بصيرته، وأصابته حادثة فأعمت بصره. والذي قدمه شكري سرحان كابن جنى عليه الحنان الغاشم، ولعبت به امرأة جامحة، والذي قدمته تلك المرأة الجامحة ـ الغازية التي تشتهي من الرجال شقيق زوجها، ويشتهيها كل الرجال ما عداه. رائع جداً أن يكون هذا الفيلم مصرياً لحماً ودماً، فهو الفيلم الذي وددنا جميعاً أن يكون لنا. إنني أضع القلم لأشد على أيدي الجميع، خصوصاً يد المخرج الذي يسبر

دائماً إلى الأمام، والذي أشم في أعماله طيب العرق، ونسمع فيها صدام الأعصاب».

«أمريكا»

(٢٠٠٩) ٩٦ د. (ألوان)

إخراج: شيرين دعيبس
سيناريو: شيرين دعيبس
تصوير: توبياس داتوم
موسيقى: كريم رستم
تمثيل: نسرين فاعور، ملكار معلم، هيام عباس

«بدأ اهتمامي بوسائل الاتصال، وبالسينما تحديداً، إبان حرب الخليج الثانية (١٩٩١)، وذلك انطلاقاً من أنني فتاة أمريكية من أصل فلسطيني، أعيش في بلدة صغيرة في ولاية أوهايو. في ذلك الحين راح والدي، وهو طبيب في تلك البلدة، يفقد زبائنه واحداً بعد الآخر، لأن المرضى الأمريكيين لم يعودوا راغبين في أن يداويهم طبيب عربي... بل إننا رحنا في ذلك الحين نتلقى تهديدات يومية بالقتل».

من ناحية مبدئية، كانت تلك هي التجربة التي أرادت شيرين دعيبس أن تعبّر عنها في فيلمها الروائي الطويل الأول «أمريكا»، ولكن من خلال حكاية تصبح معها حكاية الأب ومهنته الطبية حكاية جانبية. ومن هنا يبدو هذا الفيلم فيلم سيرة ذاتية وإنما في شكل محدود. ذلك أنه لا يعود يدور من حول الفتاة المراهقة التي صارت مخرجة وكاتبة سيناريو لتروي الحكاية بعد ذلك بنحو عقدين من السنين، وإنما من حول أنثى أخرى هي خالتها منى فرح، الفلسطينية المسيحية التي إذ اشتد الضغط السياسي والاجتماعي عليها في مدينة تعيش فيها في فلسطين (رام الله)، لا تجد أمامها إلا أن تهاجر إلى أمريكا، مع ابنها المراهق، هرباً ـ من ناحية ـ من وضعها الخاص كمطلقة فضّل زوجها عليها امرأة أكثر جمالاً؛ وبحثاً ـ من ناحية أخرى ـ عن مستقبل ما لابنها، بعد أن كف هذا المستقبل عن أن يكون واضحاً في فلسطين الممزقة، معنوياً وجغرافياً.

هكذا تأخذ منى ابنها وتهاجر إلى أمريكا، حيث تقيم أختها وعائلة هذه الأخيرة، ورب العائلة، نبيل، الطبيب الذي يمكننا أن نكتشف بسهولة أنه مستعار في الفيلم من شخصية والد المخرجة في الحياة. ومن تلك اللحظة، ولأن منى وابنها وصلا أمريكا في الوقت الخطأ (أي وقت اندلاع المواقف العنصرية ضد العرب والمسلمين أوائل التسعينيات من القرن العشرين) ولأنها ـ أي منى ـ وصلت خالية الوفاض معتمدة على بضعة دولارات كانت معها ـ فضاعت الدولارات في المطار ـ، وجدت نفسها غير مرحّب بها.

وهكذا، بين لحظات الأمل القليلة ولحظات القنوط الكثيرة، كان على منى أن تحارب، وأن تكذب، وأن تبكي، بل أن تجد نفسها مهددة بالعودة والطرد، وتجد ابنها مهدداً بالفساد. كان لا بد لهذه السيدة منى من

أن تقاتل وفي شكل مزدوج بل مثلث، حتى تجد لنفسها مكاناً هي الفلسطينية، المنتمية إلى اللامكان... لكنها من خلال العثور على هذا المكان سوف توصل درساً إلى الآخرين بمن فيهم ذلك الأستاذ اليهودي الذي سيكون الوحيد الذي يعينها حين تستبد بها الصعوبات في «وطنها» الجديد، فتسحبه إلى عالمها ولو في شكل رمزي حافل بالمعاني.

ذلك هو موضوع «أمريكا» لشيرين دعيبس، بكل اختصار. موضوع بسيط في ظاهره ويكاد ـ مبدئياً ـ لا يبدو قادراً على أن يحمل فيلماً سينمائياً في ساعة ونصف الساعة. غير أن هذا ليس سوى في الظاهر فقط. ذلك أن شيرين دعيبس تمكنت هنا، وفي لغة متقشفة، من دون نجوم، من دون بهرجة أسلوبية، من دون مؤثرات، وحتى من دون لحظات درامية كبرى، تمكنت من أن تقدم فيلماً ينتمي بكل وضوح إلى السينما المستقلة... المستقلة الحديثة، ولكن المستقلة الكلاسيكية أيضاً. فالحال أن «أمريكا» بقدر ما يذكّر بنمط من سينما معاصرة، يسير على درب سينما ألكسندر باين وأفلام مثل «مس سانشاين»، يذكر كذلك ـ أكثر كثيراً ـ بأفلام مثل «مقهى بغداد» للألماني بيرسي آدلون (بل إنه يمتّ بقرابة وثيقة إلى هذا الفيلم الذي يبدو أنه كان، بعد السيرة الذاتية، مصدر إلهام أساسي لفيلم «أمريكا»)... وحتى ببدايات جيم جارموش (في «أغرب من الجنة»).

والحقيقة أننا، هنا، لم نورد كل هذه المرجعيات السينمائية على سبيل الترف، بل لتحديد الخط السينمائي الذي إليه ينتمي هذا الفيلم ما يعطيه شرعية الانتماء إلى سينما يزداد حضورها في العالم منذ زمن: سينما تقوم على قوة العواطف ـ من دون ميلودراما ـ وعلى تصوير الحالة ـ من دون أية محاولة لبرهنة أي شيء ـ، والنهل من الحياة مباشرة من دون المرور بأية أيديولوجيا.

ففي «أمريكا» جل ما يحدث أمام أعيننا على الشاشة، هو تلك الشريحة من الحياة التي ترينا كفاح منى للحصول على حقها في العيش. وهو كفاح تفرضه، وتفرض صعوبته عوامل عديدة أولها أن منى وابنها لا يعود أمامهما منذ مغادرة فلسطين أي خيار آخر ـ وهذا ما يجعلهما مهاجرين غير عاديين خصوصاً أن دروب فلسطين نفسها صارت شبه مسدودة في وجهيهما، بسبب اختلاف دينهما عن دينَي القوتين المتناحرتين: الإسرائيليين والفلسطينيين المسلمين، وهذا أمر بات لا بد لأية نظرة إلى فلسطين من أن تأخذه في الحسبان، حتى وإن كان الغرب لن يعترف بهذا العنصر! ثم هناك أن منى لا تتقن اللغة وليس من السهل عليها التأقلم مع الذهنية العامة في أمريكا.

وهي ثانياً، ليست في وضع يؤهلها للحصول على وظيفة في بنك ـ كما كانت حالها في فلسطين ـ، بل ولا على أية وظيفة أخرى. فإذا أضفنا إلى هذا توقيت وصولها، يصبح لدينا من تراكم العناصر ما يبدو أنه يلفظ منى وابنها لفظاً.

غير أن منى لا تأبه لهذا... بل تشق طريقها وتجد عملاً متواضعاً، واصلة حتى إلى فرض ذهنيتها المكافحة والمحبة للحياة على الذين حولها. وهكذا، حتى من دون نهاية سعيدة واضحة، يقف «أمريكا» عند لحظة أمل... قد تكون وهمية. لكنها لحظة أمل على أية حال.

وللوصول إلى هنا، كتبت شيرين دعيبس هذا الفيلم الذي أضاءت فيه «بطلته» مشاهده كلها، رغم أن وزنها يكاد يكون مئة كيلوغرام، ويقف ضدها في كل حركتها، ورغم أن شعورها بأنها تفقد ابنها، لمصلحة التأمرك المتزايد، كان لا يكف عن إحباطها... وكانت النتيجة فيلماً أضاءه نور حياة غير متوقع. وهذا ما لاحظه جمهور «صاندانس» - مهرجان السينما الأمريكية المستقلة -، ثم لاحظه في شكل أوسع جمهور «أسبوعَي المخرجين» - وهي واحدة من تظاهرات مهرجان «كان» الثانوية، فمنح الفيلم تصفيقاً استثنائياً مكرماً مخرجته الشابة شيرين دعيبس، اسماً جديداً في السينما الفلسطينية الناهضة. كما منح للمناسبتين بعض الجوائز اللافتة.

صحيح أن اسم شيرين دعيبس كان معروفاً منذ زمن، إنما بفضل أفلام قصيرة نال بعضها جوائز لا بأس بها. أما في «أمريكا» فإنها تقدم عملها الروائي الطويل الأول، لتضم اسمها إلى أسماء فلسطينيين سبقوها في وضع اسم فلسطين - في شكل جدي - على خريطة السينما العالمية.

«أهل القمة»

(١٩٨١) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: علي بدرخان

قصة: نجيب محفوظ

سيناريو وحوار: علي بدرخان، مصطفى محرم

تصوير: محسن نصر

موسيقى: جمال سلامة

تمثيل: سعاد حسني، نور الشريف، عزت العلايلي

بين اللقطات الأولى في فيلم «أهل القمة» واللقطة الأخيرة من الفيلم نفسه، تجري إحداث هذا الفيلم التي ربما كانت غايتها الأولى أن تكون تصويراً للمسار الذي يعتمل في داخل الشخصية التي تمثل محور اللقطتين معاً... مسار وعي، أو بالأحرى وعي معكوس. وإذا افترضنا أن هذا التركيز، غير العادي في فيلم مصري، على جعل شخصية قد تبدو، بالمقاييس «الميلودرامية» لأي عمل، شخصية ثانوية، إذا افترضناه مقصوداً، بل يشكل اللب الأساسي لهذا الفيلم، سنجد أنفسنا أمام فيلم مختلف بعض الشيء عما عهدناه في أفلام «السينما السياسية» العربية.

فالسينما، أي سينما جماهيرية على الإطلاق، وأي سينما تنتج تبعاً لمقاييس إنتاجية ثابتة ومتعارف عليه، تجتمع كل عناصرها عادة، لتجعل مسار الحدث الفيلمي كله، مساراً نحو نهاية ما، وغالباً ما تكون نهاية سعيدة، نهاية تتجمع فيها أو تتركب، مختلف مستويات

الحبكة وعقدتها. وعلى هذا الصعيد بالذات يكمن الاختلاف الذي يميز «أهل القمة» كما حققه علي بدرخان عن قصة متوسطة الطول لنجيب محفوظ. فالواقع أن ما يحدث في هذا الفيلم، لا ينتهي مع نهايته... لا ينتهي على الإطلاق. لأن «الزواج» ـ كفعل تنفيسي في السينما الجماهيرية التي تشتغل أساساً على عنصر الإسقاط والتماهي ـ لا يأتي ليشكل نهاية للفيلم: لا يأتي مكافأة للطيبين وعقاباً للأشرار. بل يأتي كنقطة، مجرد نقطة، في سياق أكثر شمولية وتعقداً.

ضمن هذا الإطار فقط، يمكن النظر إلى أن الاختلاف في «أهل القمة» يشتغل على مستوى شكل اللعبة الفيلمية نفسها... ولكن من دون أن يمس الجوهر، جوهر تلك اللعبة، على رغم كل «النيات الطيبة» التي حركت المخرج ودفعته إلى التعامل مع نص «محفوظي» ـ نسبة إلى نجيب محفوظ ـ يعمد هو الآخر إلى توظيف جوانب من «سندريلا» و«علي بابا» و«أوبرا القروش الثلاثة»، معتقداً أنه إنما بهذا يحاكم الانفتاح الاقتصادي في مصر. بمعنى أن الهم الأساسي للفيلم هو «محاكمة» الانفتاح... وهو من هنا يطرح نفسه كفيلم سياسي. و«محاكمة» الانفتاح، تتم في الفيلم من طريق ثلاث شخصيات محورية: الضابط محمد فوزي، والنشال السابق زعتر الذي صار مهرباً لا بأس بحجمه، والتاجر المعتبر زغلول رأفت، الذي يمكن النظر إليه على أنه رمز لتلك الطبقة التي أتى الانفتاح نفسه لينفخ فيها الحياة.

والضابط محمد فوزي (وهو دور أداه في شكل متميز عزت العلايلي) هو واحد من تلك القلة من الموظفين المخلصين الذين يبدأون خط سيرهم الهابط إلى الجحيم، وهم كمن يعيش في برج محاط بخنادق الأخلاق والسيرة الطيبة (وهذا في اعتقادي مغزى اللقطة الأولى في الفيلم، حيث محمد فوزي يجلس خلف زجاج سيارة الخدمة، معزولاً عن الزحام مهتماً بمطاردة النشال زعتر وهو لا يلقي باله لإشارات تدل على وجود لصوص أكبر بكثير: الإعلانات المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعهد الانفتاح في مصر الساداتية، هي تلك الإشارات. لكن الضابط بعيد جداً يعيش في عالمه الخاص؛ همه أن يؤدي وظيفته بأمانة خدمة للبلد. وهو بهذا المعنى شريف... وفقير).



والفيلم إذا كان يتابع في سياقه مسيرة شخصية أخرى هي شخصية زعتر، فإنه في الحقيقة يوظف، حتى هذه الشخصية، لمتابعة «هبوط» محمد، والهبوط، في هذا المجال ـ هو اكتساب الوعي (وهنا يأتي مغزى اللقطة الأخيرة، حيث محمد فوزي يترك عرس أخته المرتجل، ويسير بين جماهير زبائن «سوق ليبيا» حتى يختفي تماماً بين الزحام.

بمعنى أن المخرج يتركنا أمام هذه النهاية المفتوحة، وبالأحرى أمام السؤال المعلق: ترى كيف ستكون حياة محمد فوزي من الآن وصاعداً؟ لكنه لا يبدي أي اهتمام بالإجابة عن هذا السؤال).

إذاً بين بداية الفيلم ونهايته، تحدث عملية اكتساب وعي لضابط أمين وفقير. ولكن تحدث أيضاً عملية صعود طبقي للص صغير يصبح لصاً كبيراً. فزعتر الذي يبدأ نشالاً صغيراً سرعان ما يقدم خدمات تافهة للضابط محمد فوزي، وإحدى هذه الخدمات تقوده للتعرف إلى زغلول رأفت، إحدى الشخصيات الأساسية في زمن الانفتاح. وزغلول رأفت يبدي اعجابه بزعتر ومهارته فيوظفه في شركته. وبسرعة يدرك زعتر حقائق اللعبة، ويسير في التيار ويحب سهام شقيقة محمد فوزي، التي كانت خارجة لتوّها من حكاية غرام أفشلتها الأوضاع الاقتصادية، جزئياً، والانعكاس الأخلاقي لتلك الأوضاع، جزئياً أيضاً.

هذا الانعكاس الأخلاقي، يلعب في الفيلم دوراً أساسياً. بحيث إن «أهل القمة» وحتى من دون أن يتوصل ليكون أمثولة أخلاقية، يمكن النظر إليه على أنه فيلم يسخّر السياسي والاقتصادي لمصلحة العامل الأخلاقي. ولعل في هذه النقطة بالذات تكمن نقيصته الكبرى. لأن ما هو مطلوب من الفيلم السياسي، ليس أن يدفع الجمهور لإصدار حكم أخلاقي على الشخصيات بل المطلوب منه، في شكل عام، ولكي يكون فيلماً سياسياً فعّالاً، هو أن يمكّن الجمهور من التقاط بداية خيوط تساعده على الإجابة عن عدد من الأسئلة: من؟ وكيف؟ ولكن - وفي شكل خاص - لماذا؟

«أهل القمة» يقول لنا بصراحة ووضوح، أن التخريب الأخلاقي - الاقتصادي، هو من عمل كبار التجار والمتواطئين معهم من موظفين كبار وصغار. وهو يحكي لنا أيضاً كيف تتم الأمور: التهريب؛ الرشوات؛ التواطؤ؛ تصريف البضائع (وإن كان المخرج يبالغ في هذا المجال بعض الشيء حين ينقل عمله إلى مستوى «التشويق» البوليسي والمغامرة.

لكنه لا يقول لنا السؤال الأساسي: لا يقول «لماذا» يحدث هذا؟ من هنا يلوح لنا أن الفيلم - ورغم كل نياته الطيبة يظل عند مستوى السينما التي لا تقول للجمهور المعني، أكثر مما يعرفه هذا الجمهور: انفتاح - تهريب؛ تواطؤ؛ حماية الحكومة لمهربين؛ الفساد؛ الرشاوى... كل هذه أمور يعرفها الناس، كل الناس، ولا يحتاجون إلى سينما تقولها لهم. بل وربما كان الناس يعرفون أكثر كثيراً مما يعرفه «أهل القمة». ولعلنا لا نكشف سراً إن نحن قلنا إن عنصر المعلومات يشكل في السينما السياسية عنصراً رئيسياً. وغيابه قد يؤدي إلى انقلاب الآية: بمعنى أن العمل الذي يكون صاحبه راغباً له أن يكون عملاً يفضح أوضاعاً قائمة، ينتهي به الأمر لتكريسها، بل والدعوة إليها. نيات طيبة؟ أجل... لكن درب الجحيم نفسها مفروشة بمثل هذه النيات... أليس كذلك؟

ترى، هل يمكن أن نعثر بين الجمهور على من هو غير ميالٍ إلى التعاطف مع زعتر

(نـور الشـريف)؟ والفيلم ألـم يُشر أكثر من مرة إلى أن زغلول كان فقيراً كزعتر؟ وإلى أن زعتر سيصبح غنياً كزغلول، وباتباعه للطرق والأساليب نفسها التي اتبعها هـذا الأخير؟ والضابط محمد فوزي... كم خطوة عليه أن يخطو لكي يصبح كشوكت بيه (ممثل السلطة أو رمزها الذي لا نـراه... لكنه يحسم الأمور تلفونياً لمصلحة زغلول رأفت حين يكون هذا على وشك دخول السجن)؟ ونظرة عزت العلايلي (الغريبة والعبقرية على صعيد الأداء) التي يواجه بها زغلول رأفت لحظة اكتشافه (أي اكتشاف العلايلي) لتواطؤ السلطة معه، هل تكفي لتبرئة الضابط أمام أنظارنا وأنظار الجمهور إلى أبد الآبدين؟

حقيقي أن هذه العناصر كلها تتضافر لتجعل «أهل القمة» فيلماً أسود ومتشائماً لكن ثمة في هذه النقطة بالذات خطورة شديدة، ذات علاقة بالكيفية التي بها قد يستقبل الجمهور الفيلم: فالجانب التشاؤمي فيه (وهو الجانب الذي قد يكون تحريضياً على الصعيد السياسي في أعمال أكثر ذكاء وقوة)، سيمثل فقط قمة جبل الجليد، بالمقارنة بسيرورة الصعود الطبقي التي يصورها الفيلم. صحيح انه صعود مهتز وخطر. لكنه صعود ممكن على أي حال. فالحلول هنا مطروحة أمام المتفرجين.

ومسيرة محمد فوزي الهابطة (أخلاقياً) ومسيرة زعتر الصاعدة (اقتصادياً)، مسيرتان يعممهما المخرج، بحيث تنقلب الآية هنا، وتصبح القاعدة استثناء والاستثناء قاعدة. عند ذلك، إذا وضعنا العامل الأخلاقي جانباً (وهو عامل يمكن وضعه جانباً طالما أن الفيلم يلحّ على أن يرينا زغلول رأفت إنساناً طيباً، يتبرع للجمعيات ومتديناً يستخير الله في كل ما يقدم عليه)، عند ذلك، أقول، يصبح زعتر بطلاً نموذجياً... وتبدو مسيرته، لجمهور متفرجي الفيلم، مسيرة ممكنة (طالما أن كل السوء الذي يفعله إنما هو موجه نحو «الدولة» ممثلة بأجهزة الجمارك، وطالما أن الدولة تبدو بالفيلم كقوة غامضة بعيدة، وكإله مجهول، تعمل آليتها حتى ضد أبنائها المخلصين).

وبهذا المعنى يمكن تناول النموذج الذي يمثله الضابط الأمين: ترى أوَليس رضاه عن زواج أخته (مهما كان هذا الرضا عسيراً عليه أول الأمر) وانخراطه إثر ذلك وسط زحام البشر، في عز ازمته المتمثلة في اكتشافه لاستحالة استمراره في تأدية دور الموظف الغيور على مصالح الدولة (لا الشعب، والدولة مفصولة عن الشعب)، أوليس هذان الأمران يعبران عن إقرار منه باستحالة أي أمر عدا الواقع نفسه؟

نحن أمامنا هنا فيلم يشتغل على صعيد الشكل اشتغالاً ممتازاً. ولا أقصد الشكل السينمائي التقني، بل الشكل الدرامي: فربما للمرة الأولى في السينما العربية نجد أنفسنا أمام تعامل واقعي - أو ربما هيبرواقعي - مع قضايا أساسية كالعائلة والحب والزواج. وحتى مع مسائل كالبطلة والنجم وما إلى هذا. فسعاد حسني كما صورها علي بدرخان ببراعة، تختلف اختلافاً بيّناً عن أي «سعاد حسني» أخرى، في أي فيلم مصري آخر: أمامنا هنا

شخصية واقعية تماماً: فتاة عادية، ترتدي ثياباً عادية، وتشتغل في عمل عادي، وتحب في شكل عادي (حباً غايته الزواج لمجرد التخلص من الذل الذي تعانيه من جرّاء اضطرارها وأمها للسكن في منزل خالها الضابط، ويحمل تلميحات وتصريحات زوجة هذا الأخير، التي لا مطلب لها إلا أن تعيش في هدوء مع زوجها وابنتيها).

وفي هذا المعنى، وعلى رغم شطط المخرج الميلودرامي - والرومانسي في تصويره لبعض لقطات سيرورة نمو الحب بين سهام وزعتر، يتبدى واضحاً من خلال القلق المعتمل في عينَي سعاد حسني في كل لحظة، أن الحب هنا يساوي الاستسلام، ليس أمام إرادة فردية، بل أمام إرادة واقع لم يعد بوسعه أن يقدم حتى الأحلام. من هنا يتمكن علي بدرخان، من أن يرسم صورة حب، هو إلى حد ما، نوع من التكاذب المشترك: قد يكون زعتر مغرماً بالفعل بسهام، لكنه إنما يريد أن يتزوجها ضمن إطار مفهومه للصعود الطبقي، وشيئاً فشيئاً قد تقع سهام في غرام زعتر، لكن السبب الأساسي لقبولها الزواج منه يكمن في رغبتها في الحصول على حياة أفضل. ولعل أهمية علي بدرخان كمخرج (يعرف كيف يتعامل مع عواطف شخصياته، أكثر مما مع صراعاتها. أو أكثر مما يعرف كيف يتعامل مع مسيرة النص الذي بين يديه) أهميته تكمن في قدرته الفائقة على ضبط تلك العلاقة والإمساك بها، في شكل يمكنه أن يكون نادراً في السينما المصرية.

لكن فضيلة «أهل القمة» لا تقف عند هذه الحدود، بل هي تمتد لتشمل كذلك «اللغة السينمائية» بالمعنى التقني للكلمة. أعني أن المخرج عرف هنا كيف يقيم توازناً خلّاقاً بين المسموع والمرئي على الشاشة: بين الحوار من جهة، وبين الصورة بعنصريها: عنصر المناخ العام للأشياء التي تظهر على الشاشة؛ وعنصر التعبير على الوجوه. ولئن كان جزء كبير من الفضل في هذا يعود لأداء الممثلين الرئيسيين عزت العلايلي وسعاد حسني، وبدرجة أقل نور الشريف. فإن المخرج عرف كيف يوظف طاقاته الإبداعية لالتقاط أقصى ما يمكن لوجوه شخصياته أن تقدمه (نظرة العلايلي إلى زغلول رأفت في آخر لقاء بينهما - نظرة سعاد حسني إلى البعيد المجهول في حوارها مع زعتر عندما عادت إليه لتطلب منه تزوجها، ونظرة سعاد حسني كذلك، نظرة غريبة هي بين القلق والندم والفرح بالأمر الواقع، في آخر صورة لها تظهر على الشاشة). من هنا يلعب المرئي (العنصر البصري) في «أهل القمة» دوراً أساسياً، تؤكده لقطتا الفيلم الأولى والأخيرة.

باختصار، قد يكون «أهل القمة» فيلماً تنفيسياً على صعيد مضمونه، وقد يكون ذا نيات طيبة من ذلك النوع الذي يفرش درب الجحيم. وقد يكون، بمعنى من المعاني، قادراً على دعم الانفتاح بالوقوف فيه إلى جانب الأسماك الصغيرة ضد الكبيرة، أكثر مما هو قادر على فضح ما هو مفضوح سلفاً.

«الأيام الأيام»

(١٩٧٧) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: أحمد المعنوني
قصة وسيناريو وحوار: أحمد المعنوني
تصوير: أحمد المعنوني
موسيقى: ناس الغيوان
تمثيل: عبد الوهاب بن عبد الكريم وأسرته

عنصران أساسيان يحملهما هذا الفيلم الطويل الذي كان «الروائي» الأول لمخرجه وشكل إحدى مفاجآت مهرجان قرطاج السينمائي الكبرى حين عرض فيه، ممثلاً المغرب، في العام ١٩٧٨: أولاً، هجرة الشبان المغاربة إلى أوروبا، ولا سيَّما إلى فرنسا؛ وثانياً، موسيقى فرقة ناس الغيوان التي كانت في ذلك الحين قد حدَّثت الموسيقى المحلية المغربية وأوصلتها إلى العالمية. ومن الواضح أن هذين العنصرين كانا أصلاً في خلفية الفيلم، وفي خلفية الرغبة الصارمة التي دفعت المعنوني إلى تحقيقه.

والحقيقة أن هذين العنصرين كانا أيضاً في خلفية السمة الأساسية التي اتخذها الفيلم. فهو من باب أولى، فيلم روائي. ومع هذا من الصعب أن نعثر على رواية فيه. وهو خال من الممثلين، ويكاد يكون خالياً من الحوارات، وخالياً من العلاقات، وحتى من الحكايات. ثم على رغم «نضاليته» الاجتماعية يبدو خالياً من الصراعات. فهو أولاً وأخيراً فيلم عن الانتظار. عن الزمن وعن الأيام ما يربطه مباشرة بعنوانه المأخوذ أصلاً من عنوان واحدة من أشهر أغاني «ناس الغيوان»: انتظار عبد الودود كي يأتي دوره هو الآخر ليرحل إلى فرنسا بدوره، أسوة بما فعل من قبله أخوه الأكبر عبد الواحد، وسيفعل تباعاً بعده بقية الصبيان الستة، أمام انتظار إلزام حليمة التي تراقب ذلك الرحيل المتكرر بحزن لا ينضب ولا سيَّما بعد رحيل الأب عن هذا العالم.

من ناحية مبدئية، ما يحدث لهذه العائلة «غادي» للغاية بالنسبة إلى مجتمع الريف المغربي الفقير، وأحمد المعنوني لا يحاول هنا أن يوجه إدانة لأحد بسبب ما يحدث. ولا يحاول أن يغط. إنه يكتفي بكاميرا تكاد تكون وثائقية ومشاهد تكاد تكون احتفالية في الوقت نفسه، برصد يوميات عبد الودود، وصمت الأم العنيف، والملل المتواصل في ريف لم يعد في إمكانه أن يعطي أبناءه سوى جماله.

على هذا النحو، بلغة شاعرية شبه صامتة وحزينة بسموّ لا ينسى، يتسلل المعنوني في الفيلم إلى عالم الريف المغربي، ليقدم من خلال حكاية عبد الودود صورة غير عادية لعالم عادي: عالم الريف المقموع المفرغ من أبنائه. ولقد قال المعنوني عن فيلمه: «مسيرتي الأولى في الفيلم مسيرة وثائقية. كان المهم بالنسبة إليَّ الاقتراب من داخل الموقف والمشكل. لقد وضعت السيناريو بنفسي كسيناريو لفيلم وثائقي، ولكنه ما إن بدأ يتحول إلى فيلم، حتى تحول تلقائياً إلى عمل روائي، أو لنقل إلى مسيرة ذاهبة غادية

داخل المجتمع الفلاحي. في البداية انطلقت من أبحاث حول المنطقة. ثم أضفت التأمل إلى الأبحاث. وفي هذا المجال لعبت ذاكرتي دوراً كبيراً. وأنا أعتبر الفيلم فيلماً عن الريف. عن الوضع المتدهور للحياة الفلاحية.. علماً بأن ٧٠ بالمئة من حجم مجتمعنا ومجتمعات العالم الثالث، عموماً، فلاحي. وكل شخصيتنا وثقافتنا تنطلق من البيئة الفلاحية. وأنا أعتقد أن وصولنا إلى بحث المشاكل الفلاحية معناه أننا وصلنا إلى لب المشكلات التي يعاني منها مجتمعنا».

«باب الحديد»

(١٩٥٨) ٩٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو: عبد الحي أديب
تصوير: مسعود عيسى
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: هند رستم، يوسف شاهين، فريد شوقي

قبل «باب الحديد» الفيلم الذي حققه في العام ١٩٥٨، لم يكن يوسف شاهين رأى حاجة إلى أن يمثل بنفسه، في أيٍّ من أفلامه. صحيح أنه كان درس التمثيل، لا الإخراج، في الولايات المتحدة الأمريكية، لكنه حين عاد منها، أواخر سنوات الأربعين عاد مخرجاً، ثم في الأفلام العشرة التي حققها، من قبل «باب الحديد»، استنكف عن ممارسة هوايته أو لعلها حرفته الحقيقية، مكتفياً بالوقوف وراء الكاميرا، متطلعاً، في بعض أفلامه لا فيها كلها على أية حال إلى أن يثبِّتَ قدميه في فن الإخراج، كما إلى أن يحدث تغييراً نوعياً في مسار الإنتاج السينمائي المصري، مثله في هذا مثل زملائه المعاصرين ومنهم صلاح أبو سيف وكمال الشيخ ولاحقاً ـ بعض الشيء ـ توفيق صالح. ولكن لأن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، حدث لشاهين ـ مثلما حدث لبعض زملائه هؤلاء ـ أن وجد نفسه يخوض ما كان يعتبر في ذلك الحين سينما تجارية جماهيرية، من دون أن ينجح فيها حقاً، نجاح بعض كبار أعلامها.

وهكذا، كان من السهل على شاهين، ولأنه لم ينجح تجارياً، أن يعود ذات عام أدراجه إلى هواه السينمائي الحقيقي محاولاً تحقيق أفلام تقول ما يريد قوله كفنان حقيقي. صحيح أن الفشل التجاري لواحدة من أبرز محاولاته «باب الحديد» تحديداً كان مدوِّياً، ولكن الفيلم، بقي مع ذلك، علامة أساسية كبرى في تاريخ السينما المصرية، وأحد الأعمال الكبرى في تاريخ السينما بشكل عام.

ولئن كان يوسف شاهين مثل بنفسه الدور الرئيس في هذا الفيلم، فما هذا إلا لأنه رأى الارتباط بما هو ذاتي لديه، وعام في الفيلم وموضوعه، من الضخامة بحيث يعجز أي ممثل آخر عن القيام بالدور. وهو أمر عاد إليه شاهين لاحقاً، أي بعد زمن طويل في واحد من أفلامه الأكثر ذاتية «إسكندرية كمان وكمان» الذي مثله بنفسه، في وقت تجده في

أفلام «ذاتية» أخرى له، مثل «الإسكندرية ليه؟» و«حدوتة مصرية» كما في الفيلم الخاتم لرباعيته الذاتية هذه «الإسكندرية/ نيويورك»، يلجأ إلى آخرين (محسن محيي الدين، نور الشريف ثم محمود حميدة)، لتمثيل شخصيته على الشاشة.

في «باب الحديد» كان من المستحيل على أي ممثل آخر، إذاً، أن يلعب دور قناوي. ومن هنا التصقت شخصية يوسف شاهين بالدور إلى الأبد. وعلى مر الزمن، مع عرض الفيلم عشرات المرات على الشاشة الصغيرة قبل الكبيرة، صارت صورة قناوي، في الأذهان العامة، هي هي صورة شاهين. وليس في الأمر مصادفة، حتى وإن كان ثمة ألف بعد وبعد يفرق، بين الشخصين: بين بائع الصحف البائس المحروم المثبط اجتماعياً وجنسياً، والذي ينتهي به الأمر إلى «قتل» محبوبته لأنها لا تستجيب إليه، وبين المخرج الناجح الآتي من أمريكا والسائر في طريقه ليصبح واحداً من أبرز المخرجين في مسار السينما المصرية والعالمية.

فهل تكفي هذه الفوارق حقاً، لتقول إن شاهين أعار جسده وشكله الخارجي لقناوي؟ نشك في هذا، وذلك في كل بساطة، لأن قناوي، في أعماقه، في هواجسه، في تلعثمه يشبه شاهين وكأنه قرين حقيقي له. ولِمَ لا نقول إن شاهين في هذا الفيلم الاستثنائي، إنما اخترع قناوي معيداً اختراع ذاته الخاصة ليستلب من خلاله رغباته وأحلامه وهواجسه: ليقتل من خلاله، لِيَجنّ من خلاله، ليتلعثم من خلاله، في عملية إسقاط استثنائية، ذكية أو عفوية لا يهم! محورها تحميل الشخصية السينمائية، التي لا تعاقب على ما تقترف في الواقع، وِزرَ ما كان شاهين يود أن يفعله في تلك المرحلة الحاسمة من حياته. صحيح أن مثل هذه الفرضية يستدعي النظر إلى الفيلم نظرة عيادية ديوانية فرويدية خالصة، قد تبعده بعض الشيء من محموله الفني، لكنها فرضية مغرية في الأحوال كافة.

المهم في الأمر، على أية حال، هو أن يوسف شاهين حقق هذا الفيلم، في مرحلة كان من الصعب، اجتماعياً وسياسياً، اعتبارها ملائمة تماماً. فالثورة المصرية التي كان شاهين من أنصارها والمؤمنين بها كانت بدأت تحقق انتصاراتها الكبرى، وكان البحث عن الإنسان الجديد أو عن أفكار تردف ولادة الإنسان الجديد هاجس الثورة وهاجس المثقفين المتحمسين لها.

وهذا الإنسان الجديد نجده، من ناحية متمثلاً بـ أبو سريع، الحمّال والنقابي في الفيلم، فريد شوقي الذي يسعى إلى تجميع العمال في نقابة في محطة القاهرة الرئيسة للسكك الحديد، تنال لهم حقوقهم، وربما أيضاً في هنومة، بنت الحثالة المتحررة بعض الشيء والتي تعيش بفضل عملها، وفي أمل بأن يحبها أبو سريع ويتزوجها. والحال أن بهاء هند رستم مؤدية الدور، وثقتها بنفسها كان لهما دور كبير في توصيف الشخصية وتنميطها رمزياً. بل إن كل ما في الفيلم منحطٌ رمزياً: من «أبو سريع» إلى هنومة، ومن المحطة إلى عالمها القاهري

باب القاهرة وليس داخلها النابض الحي... كل هذا يشتغل رمزياً، باستثناء قناوي. فهل كان هذا تناقضاً غير واعٍ، أم كان مقصوداً؟ سؤال يصعب حتى على شاهين، اليوم الإجابة عنه. فهل نفترض أن قناوي كان السؤال الماكر والأبدي الذي يطرحه المثقف وسط الاحتفال بدهشة: إذا كان كل شيء على ما يرام، من أين يأتي هذا الحزن يا ترى؟ من أين يأتي هذا القلق؟ سؤال ماكر؟ ربما كان أكثر من ماكر حتى.

أحداث «باب الحديد» تدور خلال يوم واحد، وفي مكان واحد: محطة القطار. ولقد عرفت كاميرا شاهين كيف تصور عالم المحطة. كيف تصور نضالات أبو سريع، ودلال هنومة وهي منصرفة إلى كسب رزقها. صورت الكاميرا، حياة البشر، الحثالة والذين هم أفضل من حثالة، لكنها لم تغفل لحظة عن حياة حثالة الحثالة: قناوي مع أنه كبائع صحف، يفترض به أن يكون، هنا، حامل المعرفة للآخرين... وهذا الأمر نفسه ليس مصادفة إذا أدركنا أن شاهين في سينماه كلها، حتى «المصير» لم يكف عن توجيه إصبع الإدانة والتأنيب إلى المثقفين، إلى حاملي المعرفة الذين لا يتوقفون عن خيانة مهمتهم.

قناوي يعيش كالآخرين حياته اليومية هنا، لكنه في أعماقه يحب هنومة، أو لعلَّه لا يعرف كيف يحب: إنه مُسْتَلَبٌ جنسياً، ويبحث لدى الفاتنة عن لحظة حنان. لكن هنومة تحب أبو سريع وتبغي الزواج منه. تعامل قناوي بلطف، لكنها بعيدة جداً، بالطبع، عن فكرة الارتباط به. فهي حثالة وهو أقل من الحثالة.

هي عاقلة وهو مجنون. ثم هي مرتبطة بآخر. من هنا حين يصارحها قناوي أخيراً برغبته فيها لا بحبِّه تصدُّه فيقرر قتلها. قناوي لا يقتلها وهذا ضعف في الفيلم طبعاً بل يقتل أخرى بدلاً منها، على سبيل الخطأ، وينتهي الأمر، مع انتهاء اليوم، بالقبض عليه وإلباسه رداء المجانين. فهل هو المجنون حقاً، هنا، أم أنه العاقل الوحيد الذي لا يعرف ما يريد حقاً، وسط عالم مجنون؟ سؤال يظل معلقاً، لن يجيب عنه شاهين مباشرة. ولكن من المؤكد أنه سيجيب عنه في أعمال لاحقة له وهذه حكاية أخرى بالطبع.

عندما حقق شاهين «باب الحديد» كان في حوالى الثلاثين من عمره، وكان حقق أفلاماً أكسبته شهرة فنية، وأخرى حققت له بعض الشهرة الجماهيرية. لكنه كان لا يزال يبحث عن نفسه وعن فنِّه. هل تراه وجدهما؟

ولئن كان «باب الحديد» اعتُبر دائماً، واحداً من أفضل عشرين فيلماً حُققت في تاريخ السينما العربية، فإن الفيلم لا يزال عصياً تماماً على التحليل، يحمل أبعاداً عدة قد يبدو معظمها متناقضاً مع نفسه، ويحمل الكثير من التساؤلات التي طرحناها حول تلك الرغبة التي أوحت لشاهين بتحقيق فيلم على تلك القسوة والغرابة في ذلك الزمن بالذات، ولنذكر هنا على سبيل المقارنة ومن دون تعليق، أن تلك الفترة كانت نفسها التي ولدت

فيها لدى نجيب محفوظ، بعض أعماله الروائية الأكثر قلقاً مثل «الطريق» و«اللص والكلاب».

«باب الشمس»

(٢٠٠٤) ٢٧٨ د. (ألوان)

إخراج: يسري نصر الله
سيناريو: نصر الله، محمد سويد، الياس خوري
قصة: الياس خوري
تصوير: سمير بهزان
موسيقى: تامر كروان
تمثيل: ريم تركي، باسل خياط، نادرة عمران

قبل سنوات، حينما صفقت القاعة الرئيسة في قصر مهرجان «كان» بالإجماع لفيلم «العناية الإلهية» للفلسطيني إيليا سليمان، كان من الواضح أن التصفيق يعني، في ما يعنيه، أن السينما الفلسطينية، كما بات يصنعها فنانون من طراز إيليا سليمان وميشيل خليفي ومي مصري ورشيد مشهراوي، تجاوزت أخيراً وبالفعل مسارها القديم الذي كان همه الدائم أن يتوغل في الماضي ليحاكمه بادئاً دائماً من الصفر في حركة كانت باتت روتينية وتبدو بلا نهاية. مع أفلام هؤلاء المخرجين وعلى رأسهم، في ذلك الحين، إيليا سليمان، كان لا بد من أن يقول أحد ما: ها هم السينمائيون الفلسطينيون يبنون مستقبل سينماهم، وبالتالي مستقبلهم، فيما لا نزال نحاول نحن العرب الآخرين، أن ننسى ماضينا... بلا جدوى. ونسيان الماضي يقوم في هذا المجال على التوقف عن لعبة البدء دائماً من الصفر.

في فيلم «باب الشمس» للمخرج المصري يسري نصر الله والمأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للكاتب اللبناني الياس الخوري، يحاكم «البطل» الرئيس فيها، وهو واقع ضحية غيبوبة طويلة، من جانب الآخرين ومنهم صديقه وربيبه خليل وزوجته نهيلة، لأنه كان يدعو دائماً إلى البدء من الصفر بعد كل هزيمة أو مذبحة. المحاكمة حادة وهي تطاول من خلال تلك الشخصية، يونس، أجيالاً بأكملها: حادة وصائبة في جوهرها، ولكنها غير عادلة على الإطلاق من صانعي الفيلم، لأنهم، هم بدورهم أيضاً يقترفون الخطأ نفسه: يبدأون أيضاً من الصفر... وكأن هذا الفيلم وهذه الرواية يتطلعان إلى قول «كل شيء» لأن «أحداً» لم يقله من قبل.

والمشكلة الأساس هنا هي أن من يريد قول كل شيء، ينتهي به الأمر إلى ألّا يقول شيئاً. أما المشكلة الأخرى فهي أن كل ما في «باب الشمس» كان قيل من قبل وفي سينما عربية لم تتوقف عن اجترار تاريخها ومحاكمته في لعبة انعكست حتى على المسلسلات التلفزيونية. وذكر المسلسلات التلفزيونية ـ ولا سيَّما السورية التاريخية التي تطاول القرن العشرين تحديداً ـ ليس مصادفة هنا. ذلك أن التطويل والحشو في الفيلم يذكِّر حقاً بتلك المسلسلات التي تبدأ... من دون أن تنتهي.

«باب الشمس» إذاً، يريد أن يحكي خمسين عاماً من تاريخ فلسطين: نصف قرن تبدأ بزواج

يونس - الفتى المجاهد - ابن السادسة عشرة، بالطفلة نهيلة - ابنة الثانية عشرة - لتنتهي بموت يونس على سرير غيبوبته، مروراً بضياع فلسطين ومشاهد المنفى واللجوء (أجمل ما في الفيلم)... قفزاً إلى وصول اللاجئين والمقاومين إلى لبنان، ومن بينهم يونس، الذي ينفصل بذلك عن زوجته نهيلة وعن طفله الأول منها. لكن يونس ونهيلة - التي تبقى في الداخل - يدبِّران، طوال فترة من الزمن طويلة، أمر لقائهما داخل فلسطين في مغارة يطلقان عليها اسم «باب الشمس»، وعليها سينتهي الفيلم - في شكل لا يخلو من افتعال -.

والفيلم ضمن هذا الإطار، يتكون على طول ساعاته الأربع والنصف والطويلة - بأي معنى تشاؤون - على امتداد قرون من الزمن، يتكون من رحلات مكوكية عدة: بين خاص يونس/ نهيلة، وعام فلسطين، بين حاضر غيبوبة يونس وماضي حبه لنهيلة: بين أرض الوطن المسلوب، وأرض المنفى التي يقول لنا الفيلم إنها لم تكن ودودة كما ينبغي. وهذه الرحلات المكوكية كلها تتم عبر سلسلة من المشاهد الارتجاعية - فلاش باك - التي تروى لنا من خلال مونولوغ طويل يوجهه الطبيب الشاب خليل إلى أبيه بالتبني يونس، فيما هذا صريع الكوما.

إذاً، معظم الحكاية يروى لنا هنا من طريق خليل، الذي تشغل حكايته هو الآخر معظم الجزء الثاني من الفيلم. وإذا كان من الصعب العثور، حقاً، على خيط يربط بين حكاية يونس وحكاية خليل، فإن من المنطقي أن نفكر بأن الخيط لن يكون سوى فلسطين، فهل هذا يكفي كمبرر درامي؟

سؤال لا يتوقف المتفرج عن طرحه على نفسه، ولا سيَّما حينما يغرق في تشعبات حكاية يبدو التفاوت فيها واضحاً بقوة بين عمل سينمائي حقيقي - يصل أحياناً إلى أعلى ذرى الشاعرية، وأحياناً إلى مستويات تقنية عالية ندر أن بلغها أي فيلم عربي من قبل -، وبين سيناريو مفكك من الصعب عليه أن يكون مقنعاً.

ومن الواضح أن المشكل الأساس هنا يكمن في الثقل الأدبي للعمل ككل. هذا الثقل الذي تجلى في لحظات السرد الطويلة والمملة - من خليل دائماً، ومن نهيلة في مشهد أخير من الفيلم تحاكم فيه زوجها وغيابه في نضاله، غير المجدي، هو المنفيّ، فيما آثرت هي البقاء في الداخل وعملت مع «اليهود» وتمكنت من أن تربي وتعيل جماعة الأطفال الذين كانت تنجب واحداً منهم، إذ تحمل من زوجها في كل مرة يلتقيان فيها في المغارة -، هذا الثقل كان واضحاً طوال مجرى الفيلم، وضوح ثقل التاريخ الذي أراد النص أن يرويه.

وفي يقيننا أن التفاوت الذي نذكره هنا إنما يؤكد، من جديد، أن يسري نصر الله هو من طينة السينمائيين المؤلفين - أي الذين لا يحققون أفلامهم إلا انطلاقاً من نصوص وسيناريوات يكتبونها بأنفسهم («مرسيدس» و«سرقات صيفية» وحتى «صبيان وبنات»، أفلامه القديمة تأتي لتؤكد هذا). لذا كان من

غير المنطقي له أن يغوص في أدغال موضوع ليس له... موضوع من الواضح أن ما حمّسه إلى الخوض فيه، هو تلك الرغبة التي تخامر عادة، عدداً كبيراً من المبدعين العرب، بتحقيق «ملحمة فلسطين الكبرى»... تماماً كما خامرت دائماً كل الكتّاب العرب رغبة كتابة «تغريبة فلسطين».

غير أن هؤلاء وأولئك، فاتهم - للأسف - أن تصوير فلسطين، كتابة أو سينمائياً، لا يمكن أن يكون على شكل عمل إجمالي: فلسطين هي أساساً في التفاصيل. ما في فلسطين - الذي يفترض أن يشكل مسار العمل، نظرياً - لا تمكن رؤيته - وإبداعه بالتالي - إلا من خلال تصورنا لمستقبلها. وأي تصور للمستقبل لا يمكن أن ينبني إلا على التفاصيل. وإدراك جوهر هذه التفاصيل وضرورتها، ثم فاعليتها الإبداعية لا يتعين عليه، أبداً، أن ينسى استحالة كتابة الملحمة الفلسطينية أو تصويرها... وذلك لسبب بسيط هو أنها موجودة بالفعل: في عشرات الأعمال التي كُتبت من قبل، منذ غسان كنفاني ونبيل خوري إلى يحيى يخلف ورشاد أبو شاور، قبل أن تأتي كتابات إميل حبيبي وأشعار محمود درويش لتقول الشيء الآخر: تفاصيل فلسطين ويومياتها الراهنة بصفتها كناية.

وأمام ضخامة هذه الأعمال، كماً ونوعاً، كان من الواضح أن كتابة «الملحمة الفلسطينية» لا يمكن أن تكون إلا تجميعاً لمقتطفات من كل تلك الأعمال. والكاتب الياس الخوري صاحب «باب الشمس» فعل هذا - ومهما كان رأي الآخرين وانبهارهم بـ «باب الشمس» -، كتب عملاً هو أشبه بأنطولوجيا لكل الأدب الروائي - والشعري والسياسي حتى - الذي كتب عن فلسطين من قبل، محققاً مزيجاً موفقاً لكنه يخلو من أصالة إبداعية حقيقية - كانت ميَّزت أعمالاً أخرى له مثل «الوجوه البيضاء» -.

بكلمات أخرى ركب الكاتب «تاريخه» لفلسطين، انطلاقاً من أحداث ومشاهد وشخصيات مرت على القارئ اللبيب من قبل - في «حارة النصارى» لنبيل خوري مثلاً، وفي «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني وفي أعمال لتوفيق بركات وغيرهم -. وكانت التوليفة ذكية في نصها الأدبي... ومريحة لقارئ الرواية الذي كان يمكنه - وفق رأي ناقد مغربي صديق - أن يقفز عشر صفحات مقابل كل صفحة يقرأها وتستوقفه.

يسري نصر الله، في السيناريو كما في الفيلم، لم يبدُ موفقاً إلى هذا الحد: لقد خاض تحدِّياً مدهشاً. أراد أن يحقق فيلماً ملحمياً طويلاً، انطلاقاً من نص فيه الكثير من البلادة السردية، مقابل لحظات أخرى في منتهى الجمال... والحال أن الحجة «الملحمية» الدائمة التي يلجأ إليها هذا النوع من المشاريع هي «١٩٠٠» لبرناردو برتولوتشي: تاريخ في خمس ساعات.

ولكن إذا كان في إمكان يسري نصر الله، كسينمائي، أن يقارن نفسه بمعلم السينما التاريخية الإيطالي الكبير، فإن المشكلة هي أنه كان في حاجة إلى نص سينمائي يضاهي

موهبته. ومن هنا كان عليه أن يخضع لواحد من اختيارين: فإما أن يكتب نصاً خاصاً عن فلسطينه الخاصة، كما يفعل عادة كبار المبدعين، وهو بالتأكيد كان قادراً على هذا، وإما أن يأخذ من «باب الشمس» جوهرها فيختصر ويختصر. وهو كان في إمكانه أن يختصر بالتأكيد نصف أحداث الرواية ونصف ساعات فيلمه، ولا سيّما منها تلك التي تعطينا معلومات أولية ـ ألم يحن الوقت لولادة تاريخ جديد يعيد النظر فيها؟ ـ، أو تلك التي تصور «خيانات» الأنظمة مقابل «رغبات الناس البطولية» (وهو ما سبق أن شاهدناه وبالتبسيط نفسه في كل الأفلام السورية التي حملت تواقيع محمد ملص وأسامة محمد وغيرهما)... ثم بخاصة تلك الأحداث المقحَمة إقحاماً على السرد (حكاية شمس التي لا تحمل أي معنى ضمن سياق الفيلم، ثم حكاية زيارة الفنانة الفرنسية إلى لبنان...). إن كل هذا الزحام ألقى بظله الثقيل على نص كان شديد الازدحام بدوره.

غير أن هذا كله كان يمكن أن يمر بسهولة لو كان في خدمته سيناريو مقنع يربط الأحداث حقاً ببعضها بعضاً موفراً لمخرج متميز من طينة يسري نصر الله خامة أولية يمكنه استخدامها بسعادة وهدوء. وفي يقيننا أن هذا كله كان من شأنه أن يجعل لهذا الفيلم مكانة جيدة وكبيرة، ليس فقط في مسار السينما العربية، بل أيضاً في مسار السينما التاريخية.

أما بالنسبة إلى الشكل الذي أتى عليه، وعلى رغم لحظات سينمائية في غاية الروعة تكشف عن تطور كبير في لغة صاحب «مرسيدس»، فإن «باب الشمس»، بدا وكأنه يجهل التطور الكبير الذي طرأ، ليس فقط على مواضيع السينما الفلسطينية، بل أيضاً على لغتها منذ «عرس الجليل» وصولاً إلى «العناية الإلهية» مروراً بـ «حيفا» و«أطفال جبل النار» و«عرس رنا» وغيرها.

فهل نخلص من هذا إلى أن الفيلم كما جاء في شكله النهائي أضاع جهوداً كبيرة كان يمكن أن تحقق فيلماً كبيراً؟ إلى حد ما أجل. فمن إدارة الممثلين ـ وبخاصة في تحريك ريم تركي وحلا عمران (شمس) وخليل ـ إلى تصوير سمير بهزان الذي يضاهي أي تصوير أوروبي مبدع، إلى اختيارات يسري نصر الله اللغوية، أمامنا هنا عمل فني كبير... لكنه يعجز في جوهره عن أن يتجاوز ما كانت قالته قبله بعقود أفلام «فلسطينية» أخرى، طاولت هي بدورها التاريخ لتحاكمه (وعلى رأسها «كفرقاسم» لبرهان علوية و«المخدوعون» لتوفيق صالح).

وفي يقيننا أننا حاكمنا هذا التاريخ في السينما والأدب حتى حدود جَلد الذات المقيتة... وبات علينا أن نحاكم نظرتنا إلى التاريخ ومحاكمتنا له. وهو أمر كان يمكن نصر الله أن يتنطَّح إليه، ملحمياً حتى، لو أنه قدم لنا فلسطينه الخاصة، أي فلسطين كل واحد منا... وفهم الدرس الأول الذي أتى يعلّمنا إياه: لم يعد من الضروري لنا أن نبدأ دائماً من الصفر.

«باب المقام»

(٢٠٠٥) ٩٨ د. (ألوان)

إخراج: محمد ملص
سيناريو: محمد ملص، خالد خليفة
تصوير: طارق بن عبد الله
موسيقى: مارسيل خليفة

منذ عنوانه يضعنا فيلم محمد ملص «باب المقام» في قلب واحدة من سماته الأساسية: نزوعه إلى أن يكون فيلماً يلعب فيه المكان دوراً أولَ. وتتضاعف قيمة المكان في الفيلم، تحديداً، بسبب عدم التحديد الظاهر للزمان فيه. فهو، حتى وإن كانت العلاقات المحددة زمنياً موجودة فيه، من خلال أحداث معينة، كما من خلال الراديو الذي يبث في خلفية المشاهد أخباراً حول الغزو الأمريكي للعراق، هو فيلم يقف خارج الزمن. في اختيار متعمّد كما يبدو، حتى وإن كان الفيلم مأخوذاً، حدثياً، من حادثة حقيقية حصلت في حلب.

هنا، رغم أن الحادثة تشكل لبّ الفيلم وموضوعه، واضح أن المخرج، الذي علينا أن نتعلم منذ «أحلام المدينة» و«الليل» - فيلميه الطويلين الأولين -، كيف نقرأ سينماه بين السطور، واضح أن المخرج لم يكن مبالياً بتاريخية الحادثة نفسها، قدر مبالاته بأن ينطلق منها لكي يحقق فيلماً يقول بعض همومه ومشاغله. بعض هموم زمننا العربي الراهن - المتواصل، ومشاغله. ولأن هذه الهموم لازمنية، تقف وتوقفنا معها خارج التاريخ، يقفز المكان - جمالياً بين أمور أخرى - بوصفه العنصر الأول المهيمن على تركيب الفيلم.

والمكان هو هنا باب المقام في حلب، الحي الشعبي المحافظ الذي يعيش أهله في حياتهم اليومية وعلاقاتهم وعاداتهم وكأن ليس ثمة في هذا العالم زمن يمر وأحداث تمضي. الأحداث السياسية موجودة طبعاً، وهي صارخة أحياناً. ويحدث لها كذلك أن تضع واحداً من أبناء الحي في السجن كمعتقل سياسي. بل هي أيضاً في خلفية - إيحائية على الأقل - تفسر الشرّ الذي قد نرصده في تصرف شخصية ثانية... غير أن هذه الأحداث سوف تبدو في نهاية الأمر، بعيدة من السياق العام لتاريخ الحي وتاريخ قضيته.

ومع هذا ليست خصوصية الحي وخصوصية المدينة، موضع الإدانة المطلقة هنا في شكل استثنائي، لأن المتفرج سرعان ما يكتشف، إذ يُعمل فكره بصورة جيدة، أن هذا المكان - في الجانب المتعلق منه بالحدث الذي يشكل لبّ الفيلم - إنما هو أشبه ما يكون بكناية عن المجتمع الكبير. ومن هنا أيضاً تبرز لازمنية أكثر ضراوة، يحاول المخرج، إذ لا يمكنه مقاومة الأمر طويلاً، أن يربطها بزمنية معينة: هي عبارة عن إبراز نوع من المقارنة - من طريق فن الغناء وردود الفعل تجاه تلقيه وتجاهه - بين الماضي والحاضر. والحقيقة أن مثل هذه المقارنة تتخذ في هذا السياق دلالة شديدة الأهمية، لأننا هنا موجودون في حلب، وهي واحدة من المدن

العربية القليلة التي اشتهرت أصلاً بحب أهلها للفن ونزوعهم إلى الطرب، يستمعون إليه من كبار الفنانين، ويمارسونه هم أيضاً في حياتهم العائلية والفردية كجزء عضوي من حياتهم وإقبالهم على الحياة.

بعد هذا التقديم الذي قد يبدو غامضاً لمن يقرأ هذا الكلام من دون أن يكون قد شاهد الفيلم، لا بد من توضيح الأمور بعض الشيء.

ففيلم «باب المقام» المنطلق أصلاً من حادثة حصلت حقاً في مدينة حلب يروي حكاية الحادثة: امرأة متزوجة تعيش مع زوجها السائق وطفليها سعيدة هانئة في عش الزوجية. وهي، لأنها من حلب ومن حيّ شعبي في المدينة، تتقاسم مع زوجها نوعي الاهتمام الرئيسيين اللذين يخرجان عن الأطر المحددة للعيش العائلي: هي تحب الغناء وأم كلثوم في شكل خاص، تسمع أغانيها وتغنيها لزوجها وفي خلواتها، وتعلمها لابنَيها. وهو يسمع نشرات الأخبار السياسية من دون هوادة ولا يكف عن لعن الأزمان الرديئة. مثل هذا التقاسم كان يمكن له أن يمر مرور الكرام ويشكل عماداً لعيش مشترك في أزمان أخرى وفي أماكن أخرى. ولكن هنا لا بدَّ من أن تلعب التفاصيل دورها. فللمرأة (إيمان وتلعب دورها سلوى جميل) أخ معتقل في السجن بتهمة سياسية، ولهذا تتولى هي تنشئة ابنته الصغيرة في بيتها، بعدما ربت شقيقاً لهذه الأخيرة، في انتظار أن يعود الأخ المعتقل من سجنه. وبين الأمور التي تربي إيمان عليها ابنة أخيها وكذلك ولديها هي، حب الفن الحقيقي وحب الغناء. وهذا أيضاً كان من شأنه أن يكون أمراً مستحباً في حلب الماضي. وربما في حلب الحاضر أيضاً... لولا وجود أبو صبحي.

أبو صبحي هو عم إيمان وحمو أخيها في الوقت نفسه. وهو يبدو لنا منذ البداية صارماً قاسياً، لنعرف أنه عسكري قبل أن نتأكد من ذلك. لكننا سنعرف لاحقاً أنه عسكري سابق يعيش إحباطاته إذ فُصل من الخدمة بسبب آراء سياسية (يبدو أنها في زمنها كانت ديمقراطية أو شيئاً من هذا القبيل، وهو أمر لا يظهر إلا في شكل ملتبس في مشهد لاحق من الفيلم). أبو صبحي إذاً، إنسان محبط يرى أن كل أحلامه قد انهارت. فهل يمكن لمن له وضعية مثل هذه أن يسمح للآخرين بأن يعيشوا أحلامهم؟.

تلك هي، هنا، هذه المعضلة التي ستلوح في الفيلم، إنما في شكل شديد الغموض. والحال أن ظهورها - لمن يقرأ سينما محمد ملص بين السطور - سيضفي على موضوع الفيلم خصوصية تفصله عن عمومية كانت ستبدو مفتعلة. غير أن محمد ملص يفرّق تماماً هنا، بين خصوصية تقود الموضوع إلى متاهات ميلودرامية حدثية تفرض على الفيلم محدودية في الحدث تجرِّده من أي بعد عام، وتجعل من قضية إيمان قضية شديدة الخصوصية، وبين خصوصية أخرى ترفد الموضوع بأبعاد تصل إلى ما هو واقع فعلاً في حياتنا العربية العامة.

في هذا التفريق بدا محمد ملص يلعب فوق حبل مشدود. وبالتالي بدا منطقياً ميله إلى عدم إدانة أحد في هذا الفيلم - وهذه نقطة تحسب،

في عرفنا لمصلحته، مع أن كثراً لن يغفروها له ـ. فإذا كان أبو صبحي قد تصرف كما تصرف، محرِّضاً على قتل إيمان، فليس هذا لأنه يمثل الشر المطلق، بل لأنه إنما يريد في أعماقه أن يرد على استلابه الشخصي. والشيء نفسه يكاد ينطبق على معظم الشخصيات الفاعلة في هذا العمل الذكي جداً، والملتبس جداً في الوقت نفسه. والذكاء، والالتباس هنا وجهان لعملة واحدة: فمثل هذا الفيلم، بمثل هذا الموضوع، لا يمكنه إلا أن يكون الشيئين في الوقت نفسه.

وانطلاقاً من هنا تصبح الحادثة نفسها مجرد ذريعة لتصوير مجموعة مترابطة من الشخصيات المحبطة والمستلبة التي تريد كل واحدة منها أن تلغي استلابها من خلال تحميله للآخر أو إلغاء هذا الآخر على اعتبار أنه يمثل بعض الأبعاد الخفية لفعل الاستلاب. وفي هذا الإطار الحدثي، يمكن منذ البداية الإشارة إلى أنه إذا كانت أحداث هذا النوع من الأفلام ـ الاجتماعية ـ تتوالى على شكل مفاجئ ما يعطي للمشاهدة والمتابعة لذة خاصة، حتى ولو كانت مريرة ومدمرة، فإنه ليس ثمة مفاجآت هنا. فنحن منذ البداية نعرف أننا أمام ما يمكن أن نسميه: وقائع قتل معلن. منذ البداية نعرف، معلوماتياً أو من طريق التواتر، أن إيمان سوف تقتل في نهاية الأمر، وأن القاتل سوف يكون أخاها الأصغر. وأن الصمت والتواطؤ في العائلة سوف يساهمان حقاً في جعل تلك الجريمة ممكنة.

كل شيء في هذا الإطار واضح ومحدد منذ البداية، بمعنى أننا لسنا أمام فيلم بوليسي ولا أمام فيلم تشويق. وكذلك لا يخالجنا أي اعتقاد طوال ساعتي الفيلم بأن معجزة ما قد تأتي لتنقذ إيمان من مصيرها. وإذ كان محمد ملص يعرف هذا منذ البداية ويعلنه من دون مواربة، بقي عليه ـ وهو ما فعله ـ أن يشتغل في شكل متوازٍ على مستويين أعطيا الفيلم كل قوته وجعلاه ممكناً وأيضاً... استثنائياً إلى حد ما في تاريخ هذا النوع من السينما العربية:

المستوى الأول، هو الذي يحلو لنا أن نسميه «تشريح قتل مرسوم سلفاً وتقود إليه كل دروب الفيلم» ويقودنا إليه كذلك ما نعرفه ويعرفه عن الحادثة الحقيقية.

والمستوى الثاني، شكلي لكن له أهميته الفائقة هو الآخر، هو مستوى العلاقة مع المكان التي افتتحنا بها هذا الكلام. فالمكان في «باب المقام» وكما أشرنا، يلعب دوراً أساسياً، وليس فقط كديكور، بل كفضاء هندسي يجعل تقسيمه، طوال جزء كبير من الأحداث، ممكناً: سواء كنا نتحدث عن فضاء المدينة ككل، أو عن فضاء المنازل والشقق. والحال أنه نادراً ما حدث في فيلم عربي أن لعب المكان دوراً له أهمية المكان المورفولوجية ـ وليس التشكيلية فقط ـ التي يلعبها في «باب المقام».

بالنسبة إلى المستوى الأول سار محمد ملص مع موضوعه بالتدريج: بالغ بعض الشيء في أخذ وقته قبل أن يقدم لنا الشخصيات واحدة بعد الأخرى ـ وهي

مبالغة تتصل أصلاً بأسلوبه المعتاد والبطيء الـذي لطالما أغاظنا في بعض لحظات «أحلام المدينة» و«الليل» ونعرف دائماً أنه من موروثات السينما السوفياتية التي تربى محمد ملص وغيره من السينمائيين السوريين عليها - لكنه ما إن قدّم الشخصيات وحدّد موقع - ومستقبل - كل واحدة منها، حتى انطلق في موضوعه - الحدثي - الأساس: عرض علينا ما سيجرّه على إيمان حبها للغناء ولأم كلثوم... مع تفريق كان لا بد منه: فالعائلة، بدءاً بأبي صبحي، لم تقتل إيمان لأنها تحب أغنيات أم كلثوم أو تستمع إليها أو تغنيها، بل لأن هذا الحب بات في رأي العائلة علامة. بل علامة مزدوجة: من ناحية على تحرّر إيمان وبالتالي إمكان أن تكون لها علاقة خارج حياتها الزوجية - وهو أمر عززته بعض الظواهر على أية حال، ما يبرئ فيلم محمد ملص من تعسف في الحكم قد يتهم به، ويعيدنا إلى فكرة ان لا أحد مداناً هنا بصورة مطلقة -... طالما أن لا أحد يشغف بأغاني أم كلثوم من دون أن يكون عاشقاً، ومن ناحية ثانية على فقدان زوجها شخصيته وعجزه عن «تأديبها» طالما أنه يغني معها.

لكن هذا خلق، كما يخبرنا محمد ملص، مجموعة متلاحقة من الاستلابات، التي يبدو كل واحد منها قادراً على تبرير الآخر... لتتجاوز الإدانة، في نهاية الأمر، الأفراد إلى المجتمع ككل: المنظومة الاجتماعية التي تضطهد الأفراد من دون تفرقة، جاعلة بعضهم يتصبون ضد بعضهم الآخر، من دون أن يخامر أي من هؤلاء شعور بأن ثمة شراً في الأمر.

ولقد سبق لنا أن أشرنا إلى إحباطات أبو صبحي، زعيم «العشيرة» الذي يحرك الأمر كله ويوصله إلى نهايته المأسوية. ويمكن أن نشير أيضاً إلى إحباطات والد إيمان المريض المتواطئ بصمته مع قاتلي ابنته، وإحباطات أخيها الذي يجد في «الانتقام» من إيمان، تفريغاً لمشاكله الخاصة التي كان خُيِّل إليه أن اتّباعه سبيل التطرف الديني ينقذ من مغباتها.

كل هذا عالجه الفيلم - وتحديداً سيناريو الفيلم - بدقة، قبل أن يأتي اشتغال محمد ملص عليه، ليحوّل الحكاية ككل، إلى لوحة اجتماعية قاتمة - مضموناً وشكلاً -، مضموناً من ناحية أنه عرض لنا كيف أن ما من معجزة بدت قادرة على إنقاذ إيمان من «حكم الإعدام» الذي أُبرم في حقها، وشكلاً من ناحية أنه صوّر المدينة - أو على الأقل الأجزاء التي شاهدناها من حلب - كدهاليز سجن كبير. فأنّى ذهبت وجدت نفسك مراقباً. ثمة «حواجز» نظرية في كل مكان. وإيمان التي تعرف هذا جيداً، لا تعود قادرة على أن تعيش فسحة حريتها إلّا في الأماكن القليلة الغائصة بعيداً من تلك الدهلزة - بيت المغنية القديمة، محل بيع الأسطوانات -، ناهيك ببيتها، مثوى حريتها الأخير، الذي سرعان ما صار قبرها في نهاية الأمر.

وفي طريقه، عبر الحكاية وعبر هندسة المكان، قدم محمد ملص ما يمكن اعتباره

أقوى صيحة يطلقها الفن في أيامنا العربية «المزدهرة» هذه، ضد مكوّنات تخلُّفنا الجديد: من النظرة الدونية التي يلقيها المجتمع على المرأة، إلى تسلط المجتمع بحيث لم تعد الأنظمة نفسها - إذ يقوم المجتمع عنها بالمهمة القذرة - في حاجة إلى أن تمارس القمع مباشرة. ومن انتشار التطرف الديني كردّ على فشل الحداثة وأنظمتها، إلى التفكك العائلي والأوضاع المعيشية السيئة، إلى مناقشة ما آلَ إليه حال الفن والدين في أيامنا.

كل هذا في ساعتين تحبسان الأنفاس، خلاصتهما فيلم قوي، من الصعب - والمرّ - وصفه بالجمال، حتى وإن كانت لغة محمد ملص السينمائية - في الثلثين الأخيرين من الفيلم - قد عرفت كيف تسعى إلى استنباط مكامن الجمال.

«باب الواد سيتي»

(١٩٩٤)	٩٣ د. (ألوان)
إخراج:	مرزاق علواش
قصة وسيناريو:	مرزاق علواش
تصوير:	جاك ميريجان
موسيقى:	رشيد بحري
تمثيل:	ناديا كاسي، حسن عبدو، مبروك عيط عمارة

في العام الذي حقق فيه مرزاق علواش هذا الفيلم، بعد نحو عقدين من بداياته المميزة في «عمر قتلته» في الأحياء نفسها من الجزائر العاصمة، وهي أحياء يعرفها جيداً، كانت الجزائر تغلي بعد أحداث نهاية التسعينيات، وكان المتطرفون الساعون وراء إسلام سياسي مناضل يريدون من خلاله أن يحكموا البلد، قد تحولوا إلى الإرهاب بعدما تمكنت السلطات الحاكمة من تحطيم انتصاراتهم في الانتخابات التشريعية بما يشبه انقلاب عسكري أفلت الأمور من عقالها، وأثار حرباً أهلية كان لا بد للمثقفين من أن يقفوا فيها مع الطرف الأقل خطراً - بحسب تعبير واحد منهم في ذلك الحين - أي مع السلطة. وكان مرزاق علواش واحداً من هؤلاء. ومن هنا، بعدما كان في «عمر قتلته» قد دق ناقوس الخطر، ها هو هذه المرة يدق ناقوس خطر معاكس.

تدور حكاية الفيلم، إذاً، في حي باب الواد الشعبي في الجزائر العاصمة، وسط توتر العلاقات. أما محور الحكاية فهو بوعلام، الخباز الشاب الذي يعمل في تأمين الخبز في الفرن طوال الليل، وحين يتوجه إلى غرفته فوق السطوح ليستريح من عناء العمل، تندلع أصوات مكبرات الصوت فوق السطوح في أذان وتلاوة قرآنية لا ينتهيان.

أمام هذه الأصوات يستحيل على بوعلام أن يجد الراحة.. وهكذا ينتهي به الأمر إلى انتزاع أحد المكبرات وإلقائه في البحر. وبهذا يكون قد وضع نفسه في صراع مع المتطرفين الذين يقودهم المدعو سعيد. وفي الوقت الذي يخضع فيه المخبز لابتزاز المتطرفين الذين هم الطرف الأقوى هنا في الحي. وإذ يضع سعيد مكبراً آخر مكان ذاك الذي رماه

بوعلام، يكتشف أن ثمة بين أخته وبوعلام علاقة، وأن هذه توافيه سراً إلى غرفته. فيزداد «ذنب» بوعلام بهذا، ولا يكون من سعيد إلا أن يترصده مع رفاقه، ليوسعوه ضرباً حتى الموت.



الناقد الراحل قصي صالح الدرويش، الذي يعرف الجزائر جيداً ويعرف تفاصيل حياته الفنية والسياسية، كتب دراسة مطّولة في تحليل هذا الفيلم اتسمت بقدر كبير من الموضوعية على الرغم من أنه كان يموضع نفسه سياسياً في المقلب المعاكس لموقع مرزاق علواش، وهو كتب عن الفيلم: «من الناحية الفنية لم يبلغ سيناريو الفيلم مرحلة النضج التي شاهدناها في أفلام علواش الثلاثة الأولى، فكان من المفترض، مثلاً، أن تصطدم الخيوط المتوازية في الفيلم، في لحظة انفجار دامية، ولكنه فضل إبقاءها متوازية، الأمر الذي جعل سياق الأحداث الدرامي يبدو باحثاً بعض الشيء. ومع أن المخرج صوّر أبطاله، بكثير من التعاطف، بما في ذلك سعيد الذي اتخذ منه موقفاً سياسياً اجتماعياً مدنياً، فإنه لم ينجح في خلق نكهة الطزاجة الفكهة التي تشعّ بها صورة «عمر قتلته»...».

«بحب السيما»

(٢٠٠٤)	١٢٠ د. (ألوان)
إخراج:	أسامة فوزي
تأليف:	هاني فوزي
تصوير:	طارق التلمساني
موسيقى:	خالد شكري
تمثيل:	ليلى علوي، محمود حميدة، عايدة عبد العزيز

كل شيء بدا جديداً في هذا الفيلم منذ عرضه للمرة الأولى. وكما يحدث لكل جديد، ولا سيَّما حين يكون هذا الجديد صادماً، كما حال «بحب السيما»، جوبه هذا الفيلم بعاصفة مفاجئة، وتحديداً من جانب الكنيسة القبطية المصرية التي لم تجد من الملائم أن يتنطح فيلم لتصوير حياة أسرة مسيحية مصرية على الشاكلة التي صورها الفيلم.

في اختصار قالت أوساط الكنيسة كما قال المعبِّرون عن وجهة نظرها، إن مثل هذه الأمور لا تحدث في أسرة مسيحية. فكان الجواب أن صانعي الفيلم، الأخوين هاني فوزي (كاتباً) وأسامة فوزي (مخرجاً) مسيحيان ربيا في أسرة مسيحية وهما يعرفان عمّا يتكلمان؛ بل إن الفيلم يبدو في جانب منه، أشبه بسيرة ذاتية للكاتب والمخرج معاً، على الأقل من ناحية رسمه أجواء الحياة المحافظة المتقشفة داخل أسرة مسيحية بسيطة، كالأسرة التي يقدمها

الفيلم، وربما أسرة صانعي الفيلم في الوقت نفسه.

تدور الأحداث حوالى عام ١٩٦٦، في حي شبرا، الذي عرف بكونه، إلى حد كبير، حياً مسيحياً وسط القاهرة. ومحور هذه الأحداث أسرة عدلي أفندي، رب العائلة المسيحي القبطي الذي يعمل إخصّائياً اجتماعياً في إحدى المدارس. إنه، كما حال كل أرباب أسَر الأقليات الذين يعيشون خوفاً دائماً، متزمّت اجتماعياً وغارق في الإيمان إلى درجة أنه يتبع إحدى نظريات الكنيسة المتطرفة التي ترى في العلاقة الزوجية، بين الزوجين، مجرد وسيلة لإنجاب الأطفال. ويطبق هذه النظرية على زوجته ولا سيَّما خلال فترة الصيام التي تمتد ٢٠٠ يوم.

الزوجة نعمات بروتستانتية تعمل ناظرة في مدرسة، تعيش تعب العمل وتربية الأسرة والحرمان، فتعوض ذلك بعض الشيء بممارسة الرسم، فيما ابنهما الطفل نعيم ذو السنوات السبع، يعيش وسط ذلك البؤس كله وهو محروم حتى من إشباع هوايته بمشاهدة الأفلام السينمائية، حتى ولو على الشاشة الصغيرة التي لا وجود لها في البيت. وكما يحدث في مثل هذه الحالات، يتسلل نعيم بين الحين والآخر لمشاهدة الأفلام. أما الأم فإن هوايتها الرسم تقودها إلى أحضان مفتش الرسم في المدرسة الذي يكتشف أنوثتها.

وهكذا، انطلاقاً من تزمّت الأب، يغالي الفتى في اكتشافه للسينما والصور العارية، كما تقع الأم في الخطيئة... ولكن لاحقاً، سوف يكتشف الأب أن تزمُّته وقسوته يكادان يدمِّران أسرته وحياته، ولا سيَّما بعد مشادة تقوده وناظر المدرسة إلى قسم الشرطة، حيث يصاب بأزمة قلبية. بعد هذا تتغير مواقفه، ولا سيَّما إذ يشتري جهاز تلفزة للبيت ويصحب نعيم إلى دار السينما، كما يصحب الأسرة كلها إلى المصيف. ولكن في وسط هذا التبدل كله، يموت عدلي أفندي في اليوم الذي يتنحى فيه جمال عبد الناصر عن الحكم عقب هزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧.

طبعاً لا يمكن لهذا التلخيص السريع، أن يكشف عن كل ما في هذا الفيلم من غنى، سواء على صعيد الموضوع، بما في ذلك رموزه المرتبطة بالتاريخ المصري الحديث، أو على صعيد رسم الشخصيات، التي ساعد المخرج في تقديمها ممثلون كبار ولا سيَّما محمود حميدة في دور عدلي، وليلى علوي (نعمات)... غير أن الأهم من هذا هو أن «بحب السيما» دخل، وربما للمرة الأولى في تاريخ السينما المصرية، إلى أوساط عائلة مسيحية في عمل جدي ومحاولة ـ تبدو سوسيولوجية إلى حد ما ـ لتقديم هذا العالم المجهول، عالم الأقباط المصريين.

ولقد كتب الناقد كمال رمزي عن «بحب السيما» قائلاً: «إنه فيلم يتّسم بأجواء خاصة يحافظ عليها المخرج طوال زمن عرضه، لذا فإنه يُعدّ «عرض حال» ممتع ومشوق لحياة أسرة مصرية، قبطية، في الستينيات. لكن آفاق الفيلم أبعد وأعمق غوراً، ذلك أنه ليس ابن الماضي القريب فحسب، بل هو وليد الحاضر

أيضاً. فالمتزمّت، حتى وإن كان شريفاً، لا يزال يعيش بيننا ويحاول بالتخويف والترهيب أن يمنع مباهج الحياة عنا، وفي مقدمتها تلك الإبداعات التي تغني الروح.

في بعد من أبعاده، لا يمكن إغفال دلالة الإشارات المتناثرة عن عبد الناصر وعصره، وهي في مجملها تعبير عن سطوة النظام الأبوي السائد، داخل الأسرة المصرية الصغيرة وخارجها، وما صوت عبد الناصر الجريح، في خطاب التنحي الشهير، مع غروب الشمس في آخر الأفق، مع تداعي صحة وبدن عدلي المنهك، وهو يقود الدراجة وأمامه ابنه، إلا تعبير سينمائي مركب وبليغ، عن حتمية أفول النظم الأبوية على كل المستويات.

«البحث عن سيد مرزوق»

(١٩٩١) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: داود عبد السيد

قصة وسيناريو وحوار: داود عبد السيد

تصوير: طارق التلمساني

موسيقى: راجح داود

تمثيل: نور الشريف، آثار الحكيم، لوسي، علي حسنين

يمكن لـ «مؤلف» هذا الفيلم أن يقرّ طواعية بأن فيلمه هذا مأخوذ عن فيلم لمارتن سكورسيزي، وهو قول جاراه فيه عدد من النقاد، بل قال بعضهم إنهم «اكتشفوا» الأمر واعتبروه مأخذاً على عبد السيد الذي كان يقدم هنا فيلمه الثالث في ذلك الحين، بعد «الكيت كات» و«الصعاليك» (مع صعوبة تحديد الترتيب الزمني لهذه الأفلام في مسار صانعها).

المهم، صحيح أن ثمة بعض التشابه بين الفيلمين «الأمريكي والمصري، غير أن هذا لا يمنع من أن «البحث عن سيد مرزوق» فيلم مصري من ألِفه إلى يائه، فيلم مقتبس أولاً وأخيراً من الواقع المصري كما أراد أن يعبِّر عنه مبدع كان يرصد هذا الواقع بقوة ويعتبر سينماه وسيلة للتدخل فيه. بل لنقل إن هذا الفيلم، من وجهة نظر ما، قد يكون أكثر الأفلام التي حققت في زمنه، مصرية، وارتباطاً بتراث الحكي الشعبي ذي العلاقة المباشرة بألف ليلة وليلة والخيال السحري الذي تبدعه الشعوب عادة. ومن هنا حتى نقول إنه فيلم «أسطوري» خطوة نجدنا في إغراء خطوها خلال مشاهدتنا للفيلم، ولا سيَّما في رسمه العلاقة بين يوسف كمال وسيد مرزوق، أو بالأحرى عالم سيد مرزوق. فهنا نجد أن موضوع الفيلم إنما هو انبهار البطل بذلك العالم الذي يبدو له غريباً، خيالياً ساحراً آتياً من ما ـ وراء ما. ومع هذا لو تمعَّنا جيداً في هذا العالم قد نجده واقعياً، من الناحية الاجتماعية حقيقياً تعيشه شرائح عديدة من مجتمع بات يقوم أكثر وأكثر على التفاوتات الطبقية، والاحتواء من طريق الأسطرة أكثر من طريق القمع أو التجنيد الأيديولوجي.

ويوسف كمال هو «موضوع» الأضواء هنا، فهو، الموظف البسيط العادي الذي بعدما تتراكم عليه صعوبات الحياة وسط مجتمع

لا يوفر لأمثاله أية إمكانية للخروج، كان قد قرر أن يختفي: أن يختفي تماماً حابساً نفسه وراء باب بيته طوال عشرين عاماً، كوسيلة وحيدة للهروب من واقعه. بعد ذلك إذ كان يخيل إليه أن السجن الطويل قد خلّصه مما هو به، يخرج ليجد نفسه على لقاء بالمصادفة مع الثري الغريب الأطوار سيد مرزوق. على الفور يُفتن يوسف كمال بسحر هذه الشخصية وبما يخيَّل إليه أنها تحمله من ممارسة مطلقة للحرية والفرادة.

والحال أن ما لا يدركه موظفنا البائس وهو يسعى إلى الانعتاق المطلق من طريق ارتباطه بهذا الشخص، هو أن هذا يعيش من التلاعب بالآخرين، من استغلال تلك الصورة التي يكوّنها عن نفسه لخلق عالم يُدخل الآخرين فيه. ويوسف يدخل عالم سيد بسهولة، لكنه لم يتنبه إلى ما كان قد قاله له واحد من رجال الشرطة الواضعين أنفسهم في خدمة سيد مرزوق: إن دخول عالمه أسهل كثيراً من الخروج منه.

ومنذ دخل يوسف عالم سيد، ستبدأ في المقابل رحلته المستحيلة للخروج منه، غير أن المفيد في الأمر هو أن رحلة يوسف سوف تتحول في الوقت نفسه إلى رحلة بحث عن ذاته، ولكن وسط عالم من الأخطار والغرائب التي تشمل اللقاء مع سيد في قصره، ولكن كذلك التعرف إلى فتاة من طريق سيد، ثم اتهام يوسف بجريمة لم يرتكبها، مروراً بسلسلة أحداث سرعان ما ستبدو غرابتها أكثر تعقيداً، ولكن أكثر منطقية بالتدريج، إذ يتأرجح الفيلم بين عالم ليلي سوريالي وعالم واقعي مثير... وهكذا، إذ يسعى يوسف لفهم سيد، يجد نفسه وقد بات أكثر قدرة على فهم ذاته.

هنا لا بد لنا من الإشارة إلى أن هذا السرد لما «يحدث» في الفيلم، لا يجب أن يخدعنا ويوحي إلينا بأن الفيلم في تتابع مشاهده و«أحداثه» هو في حد ذاته على مثل هذه البساطة. على العكس، فالفيلم حافل بالتعقيد الذي قد يوجب على مُشاهده أن يراه أكثر من مرة، ليس فقط كي يفهمه، بل كي يعيشه أكثر وأكثر، وربما من طريق اختياره مع من يتعين عليه أن يتماهى في الفيلم. فليس من السهولة التماهي مع يوسف وليس من الأسهل التماهي مع سيد. إذ في الحالين يستوجب على المشاهد أن يكتشف في النهاية أن البحث ـ أي بحث ـ لا تكون قيمته في وصوله إلى غاية ما، إلى أجوبة معينة، بل في تعلم كيفية طرح الأسئلة الصائبة. ولعل «الدرس» الوحيد الذي سيتعلمه سيد مرزوق في نهاية الأمر، وعند نهاية الفيلم، هو أن الحياة تصبح أسهل على العيش حين نتعلم كيف نطرح أسئلتنا ونحن مدركون أن الانغلاق على الذات هرباً من الأسئلة هو وحده ما يوصلنا إلى الفشل في رحلة اكتشاف الحياة، بدلاً من رحلة عيشها.

وعن هذا الفيلم يقول الناقد علي أبو شادي: «بحكم تعدد مستوياته لا يفصح فيلم «البحث عن سيد مرزوق» عن نفسه بسهولة رغم إيغاله في الواقعية، بسبب عملية الترميز التي بدت مكثفة وشديدة التركيز. فالواقع في الفيلم مجرد جسر يعبر عليه الفنان

لينفذ إلى جوهر ذلك الواقع محققاً نوعاً من الواقعية الجَسورة التي تقف على حدود السوريالية من خلال استخدام منطق الحلم الذي قد يتحول إلى كابوس مفزع في لحظة ما، من دون أن يجعل المشاهد يفقد صلته بالواقع المباشر بحيث يبدو الفيلم في النهاية وكأنه رؤية طويلة في عقل ووجدان شخص نائم».

«بداية ونهاية»

(١٩٦٠) ١٣٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: صلاح أبو سيف
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو: صلاح عز الدين
تصوير: كمال كريم
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: فريد شوقي، عمر الشريف، آمال فريد، سناء جميل

من المؤكد أن المطلع بشكل جيد على تاريخ السينما المصرية، لن يفوته أن يلاحظ أن بعض أفضل أفلامها، على تاريخها الذي يتجاوز الآن العقود الثمانية، إنما كانت أفلاماً مأخوذة من روايات أدبية، وأقل من ذلك، من قصص قصيرة، سواء كانت تلك الأعمال الأدبية لكتّاب مصريين وعرب، أم مترجمة عن لغات أخرى.

ولعل في إمكاننا أن نلاحظ هذه الظاهرة نفسها في الكثير من السينمات العالمية الأخرى، بل إن في وسعنا التأكيد، بالنسبة إلى السينما المصرية على الأقل، أن بعض أجمل أفلامها كان إما مقتبساً من روايات أو قصص لنجيب محفوظ، وإما من سيناريوات كتبها محفوظ لروايات كتّاب آخرين. ولعل المخرج الذي كان أكثر ارتباطاً بنجيب محفوظ، من الناحية السينمائية، هو صلاح أبو سيف، مخرج «الواقعية» الكبير الذي لم يكن فقط متعاوناً مع نجيب محفوظ «السينمائي»، بل كان كذلك، وكما كان عميد الرواية العربية الراحل يقول لنا بنفسه، أستاذه في فن كتابة السيناريو.

ومع هذا كله تظل ثمة ملاحظة تفرض نفسها بقوة: على عكس ما يخيَّل إلى كثر من متابعي عمل المبدعين الكبيرين الراحلين، لم يحقق أبو سيف سوى فيلمين مقتبسين مباشرة من روايتين لمحفوظ. أما التعاون الأكبر بينهما فكان من خلال سيناريوات كتبها هذا الأخير، عن روايات لإحسان عبد القدوس، أخرجها صلاح أبو سيف للسينما.

كما إن الاثنين (محفوظ وأبو سيف) تعاونا إما على اقتباس أفلام من أحداث واقعية، أو من أعمال أجنبية سواء أكانت أفلاماً أم روايات وما شابه ذلك. أما الفيلمان اللذان حققهما أبو سيف مباشرة عن روايتين لمحفوظ فهما: «القاهرة ٣٠» (عن «القاهرة الجديدة» التي كان اسمها أول الأمر «فضيحة في القاهرة») و«بداية ونهاية» عن رواية محفوظ المعروفة بالاسم نفسه، والتي كانت واحدة من أولى روايات محفوظ المعاصرة. وانطلاقاً من هنا يظل ثمة سؤال حائر هو: ترى، لماذا لم يكن

أبو سيف هو الذي حقق قمة أعمال شاهين: «الثلاثية»؟

مهما يكن من أمر، ليس المكان هنا صالحاً أو كافياً لمعالجة هذا الموضوع والعثور على جواب، لذلك نكتفي بالحديث عن «بداية ونهاية» ذلك العمل - القمة في مسار كل من الرجلين، والمأخوذ عن الرواية نفسها التي ستقتبسها السينما المكسيكية بعد صلاح أبو سيف، بأكثر من ثلث قرن، لتحولها بدورها فيلماً سينمائياً أبدلت أحداثه من القاهرة الشعبية إلى مكسيكو البائسة.

ولعل من حقنا أن نذكر هنا أن هذه النسخة المكسيكية شاهدناها في مهرجان سينمائي قاهري، في الحقبة نفسها التي شاهدها فيها محفوظ، وكان تعليقه عليها إيجابياً من الناحية الفنية، مع شيء من التحفظ في صدد «الانفلات الأخلاقي» الذي طبع النسخة المكسيكية، وفق رأي محفوظ نفسه، الذي قال هذا وابتسم يومها بمكر.

المهم هنا هو أن صلاح أبو سيف الذي وُضعت كتب ودراسات عدة حول تعاونه السينمائي مع محفوظ لم ينهل من أدب هذا الأخير، سوى عملين... لكنهما، بكل تأكيد الأكثر خطورة وجرأة بين أعمال محفوظ كافة. وينطبق هذا، بخاصة، على «بداية ونهاية»، إلى درجة يمكننا معها القول إن ههنا تكمن أمانة النسخة المكسيكية للعمل المحفوظي، مقارنة بتحفظات النسخة الأبو سيفية.

كان صلاح أبو سيف، بعد كل شيء، سينمائياً حقيقياً، أي من النوع الذي يعرف أن نقل مبدع لعمل فني من مجال إبداعي إلى مجال آخر، يعطيه كل إمكان التصرف، ليس فقط تبعاً لرؤاه الخاصة، بل تبعاً - حتى - للظروف الموضوعية. ومن هنا كان تدخله في العمل، حين يحقق للسينما يصل في بعض الأحيان إلى مناطق عميقة. ولا سيَّما هنا في «بداية ونهاية» حيث يُحدث، مثلاً، تبديلاً جذرياً في نهاية الرواية، وهو قال عن هذا: «إن محفوظ هو الذي ترك لي حرية اختيار النهاية التي ارتأيتها».

فالرواية تنتهي بحسنين، أحد الأخوة الذكور الثلاثة، وقد اعتلى السور، حيث آثر محفوظ أن يترك النهاية مفتوحة. أما أنا، في الفيلم، فإنني تركته يلقي بنفسه في النهر، انتحاراً... وذلك انطلاقاً من تفسيري للرواية حيث إنني أرى أنه لا بد لحسنين من أن ينتحر، بسبب خوفه من مجابهة المجتمع». هذا ما يقوله صلاح أبو سيف مفسراً، لكن الحقيقة أن أبو سيف آثر هذه النهاية الوعظية، بديلة من نهاية محفوظ المفتوحة التي تترك القارئ أمام كل الاحتمالات، ما يشي بأن ليس ثمة هنا وعظاً من أي نوع كان.

رواية «بداية ونهاية» كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٤٢، وكان لا يزال في بداياته. ولكن أي بدايات؟! إن قراءة متأنية لهذا العمل بعد ما يقرب من ثلثي قرن، تُدهشنا بقدرة محفوظ، ليس فقط على رسم الأحداث وملامح الشخصيات، بل أكثر من هذا، على التسلل إلى داخل كل شخصية لتصوير جزء من الأحداث ومعانيها من داخل الشخصية، إضافة إلى

تلك الهندسة المدهشة في تراتبية الأحداث وعلاقتها بالشخصيات وتطور العلاقات بين هذه الأخيرة.

ومن المؤكد أن صلاح أبو سيف لم يظلم الرواية كثيراً، حين خفف من جوّانية شخصياتها، ونسف جزءاً أساسياً من بنيانها الهندسي. ذلك أن «بداية ونهاية» ليست من الأعمال الأدبية الثانوية التي تمكن أفلمتها بسهولة.

ومن هنا يكون على السينمائي البارع، أن يكتفي بأخذ الشخصيات والأحداث والعلاقات، لرسم مسار يدوم ساعتَي الفيلم، يكون مساراً شخصياً خاصاً به.

ولعل إدراك صلاح أبو سيف لهذا الأمر، ومعرفته أن هذا ينطبق على الغالبية العظمى من روايات محفوظ الكبرى (بما في ذلك «زقاق المدق» و«خان الخليلي» و«الثلاثية» و«الحرافيش»... إلخ)، هو ما منعه من الإمعان في أفلمة أدب محفوظ، مكتفياً بروايات لا شك في أنها أقل شأناً، من ناحيتي السرد والهندسة، إضافة إلى ناحية التعمق في رسم الشخصيات.

ومع هذا كله، فإن «بداية ونهاية» فيلم كبير، تماماً كما حال «القاهرة ٣٠»... وهو فيلم كبير، ليس طبعاً مقارنة بالأصل الأدبي الذي أُخذ عنه، بل بسينما أبو سيف ككل، وربما بأبرز الأفلام «الواقعية» في تاريخ السينما المصرية. وهو فيلم عاش، ولا يزال يعيش، من خلال ارتباط ذاكرة ملايين المتفرجين العرب، أولاً بحكايته، التي تكاد تكون حكاية تتكرر في كل المجتمعات العربية (وغير العربية، ومن هنا سهولة تحولها إلى فيلم مكسيكي...)، حكاية الأب الموظف البسيط الذي حين يرحل عن عالمنا يترك أسرته من دون معين. وحكاية الأم الأرملة التي، بصرامتها وحزمها تريد أن تنقذ ما يمكن إنقاذه منذ أدركت أن الأب لم يترك شيئاً وأن المعاش الذي تدفعه له الحكومة لا يمكن أن يؤمّن ولو الحد الأدنى من مقوّمات العيش.

إن هذه الأم التي لعبت دورها أمينة رزق في أفضل أداء لها على الشاشة، تراقب طوال الوقت أسرتها الصغيرة وهي تهبط إلى الجحيم: الصبي الأكبر حسن الذي يكاد لا يُرى في البيت ولا يتمكن من تأمين قوت يومه، والصبيين الأصغرين حسين وحسنين، اللذين، إذ يحاول كل منهما أن يشق طريقه يكون القدر له بالمرصاد.

ثم بخاصة الابنة الوحيدة نفيسة (سناء جميل في أروع دور نسائي على الشاشة المصرية) التي يقودها الفقر والدمامة واليأس إلى أسفل درجات ذلك الجحيم. إذاً، ما لدينا هنا في هذا الفيلم، وهو ما يشكل قاسمه المشترك مع الرواية، حكاية ذلك الهبوط إلى الجحيم، تحت وطأة مجتمع لا يرحم، لكنه ليس مداناً هكذا بالمطلق، وتحت وطأة عجز الفرد عن تحقيق الحد الأدنى مما يصبو إليه، بفعل عوامل ذاتية وموضوعية.

كان «بداية ونهاية» (١٩٦٠) لحظة نادرة في تاريخ السينما المصرية، تماماً كما كانت الرواية لحظة نادرة في تاريخ الأدب الروائي العربي. واللافت أن هذا أمر يكتشف خلال

السنوات الأخيرة أكثر وأكثر، ما يعيد إلى هذا العمل، في شكليه اعتباراً كان يستحقه، ويقول كيف أن أعمال محفوظ الكبرى، حتى وإن استحالت أفلمتها، كان في وسعها أن تكون لها حياة جديدة وغنية على الشاشة (حياة مستقلة طبعاً عن حياتها بين دفَّتي كتاب)، حين يقيَّض لها سينمائي من طينة صلاح أبو سيف، حتى ولو كتبنا مئات الصفحات تشرح كيف أن الفيلم نفسه، شكل خيانة ما للرواية.

«البريء»

(١٩٨٦)	١٠٠ د. (ألوان)
إخراج:	عاطف الطيب
قصة وسيناريو وحوار:	وحيد حامد
تصوير:	سعيد شيمي
موسيقى:	عمار الشريعي
تمثيل:	أحمد زكي، محمود عبد العزيز، إلهام شاهين، جميل راتب

لم يكن الكاتب وحيد حامد والمخرج الراحل عاطف الطيب، في العام ١٩٨٦، في حاجة إلى أن يكونا عرّافين أو متنبئين كي يحققا، أولهما ككاتب سيناريو، والثاني كمخرج، ذلك الشريط الذي يعتبر منذ ذلك الحين واحداً من أفضل مئة فيلم حققت في تاريخ السينما المصرية: «البريء»، الذي قام بالدور الأساسي فيه الفنان الراحل أحمد زكي وإلى جانبه محمود عبد العزيز وإلهام شاهين وغيرهما.



ذلك، وعلى الرغم من كل ما قيل لاحقاً من أن الفيلم أتى أشبه بنبوءة توقعت أحداثاً عاصفة حصلت في مصر خلال الفترة اللاحقة تماماً لإنتاج الفيلم وعرضه. إن أي مطّلع على الأوضاع المصرية في ذلك الحين، كان بوسعه أن يعرف على وجه اليقين تماماً، أن انفجاراً ما سيحصل. وبالفعل أتت الانتفاضة يومها من حيث لم يتوقع أحد. وكان ذلك في صيف العام ١٩٨٦، حين اندلعت «ثورة قوات الأمن المركزي» في مناطق عدة من القاهرة والمناطق المجاورة لها، والحقيقة أن الأمور كانت من التفاقم يومها، إلى درجة أن أي امرئ كان في إمكانه أن يتوقع أحداثاً كبيرة من دون أن يعرف من أين ستأتي. أما أن يكون وحيد حامد وعاطف الطيب قد جعلا الانتفاضة تأتي

من جانب فرد من أفراد الأمن المركزي، في صدفة وعي تُسجل لمصلحة هذين المبدعين، من دون الزعم أن ثمة تطابقاً تاماً بين ما يرويه الفيلم وما حدث حقاً في الشارع.

واللافت على أي حال، ما يرويه الناقد كمال رمزي من أنه حين تقرر عرض الفيلم، احتارت الرقابة في أمرها، ما استدعى الطلب الرسمي من ثلاثة وزراء لمشاهدته قبل إجازة ذلك العرض (وزير الدفاع ووزير الداخلية ووزير الثقافة). ويروي رمزي أنه فيما كان الوزراء مجتمعين، حدث ذلك «التمرد الخطير» من جنود الأمن المركزي الذين اندفعوا من معسكراتهم في منطقة الهرم وطريق القاهرة/الإسكندرية ليحتلوا الشوارع الرئيسة في محافظة الجيزة، ما اضطر السلطات إلى إعلان حظر التجوال وإصدار الأمر لقوات الجيش كي تتدخل... مهما يكن، نترك هنا التاريخ للمؤرخين ونعود إلى الفيلم نفسه.

في كل الحسابات، وحتى بغض النظر عن الصدفة التاريخية التي أضفت على فيلم «البريء» قيمة إضافية من خارجه، يمكن النظر إليه على أنه فيلم شديد الجرأة، وما كان يمكنه أن يتحقق في نظام قمعي، أو قائم على هرمية سلطوية ما، لكن تلك السنوات المصرية التي أعقبت اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات، كانت سنوات وعود ديمقراطية، وتسامح مع حرية التعبير، واستعادة الحياة الحزبية. وقد استغل عدد كبير من المبدعين الفرصة لقول كلمتهم في ما يحدث في وطنهم. وقد كان صنّاع «البريء» في عداد هؤلاء. ومن هنا سرعان ما اتخذت حكاية فردية الطابع، سمات جماعية... وسمة المجاز، حتى من دون أن يكون في سياق الموضوع نفسه، ما يسمح بهذا في شكل جذري.

فالموضوع الذي صاغه وحيد حامد يدور من حول فلاح بسيط وأمي يدعى أحمد سبع الليل (أحمد زكي) يعيش حياته في قريته الريفية وسط سخرية وملاحقة شبان من القرية. وكان من حظ سبع الليل هذا أن يجد من يدافع عنه ويحميه في شخص «مثقف القرية» حسين وهدان، وهو شاب ذو ميول تقدمية واشتراكية واضحة.

وحين يجنّد سبع الليل في صفوف الأمن المركزي (بالتحديد لأنه لا يعرف القراءة والكتابة، كما يُحدَّد!)، يكون أول ما يُزرع في دماغه هو أنه جُنّد كي يدافع عن الوطن ضد أعداء هذا الوطن... وهو كي يقوم بهذه المهمة بصدق وعفوية يُلحَق بمعتقل صحراوي يقوم فيه، مع الكثير من رفاقه جنود الأمن المركزي، بحراسة أعداد غير محدودة من المعتقلين. وهؤلاء المعتقلون ـ على طريقة ما يحدث في عدد من الأنظمة الشرق أوسطية في أيامنا هذه ـ يعتبرون من جانب النظام أعداء للوطن وخونة وصنيعة للأجنبي. ومن هنا، بفضل غسيل دماغ سبع الليل ورفاقه، يتبنى هؤلاء التوصيفات التي يسبغها النظام على المعتقلين، إلى درجة أن سبع الليل، يتولى بنفسه قتل أحد المعتقلين، إذ يحاول هذا الهرب من المعتقل. ويكافأ الجندي «الشجاع» من رؤسائه على

شجاعته هذه وهو يعتقد أن ما قام به إنما هو فعل نبيل لخدمة الوطن.

هذه الحال كان يمكن أن تتواصل طويلاً بالنسبة إلى أحمد سبع الليل، لولا أنه يحدث ذات يوم أن تكون هناك موجة اعتقالات جديدة. وتكون المفاجأة المذهلة لأحمد سبع الليل أن من بين المعتقلين الشاب المثقف حسين وهدان الذي كان يدافع عنه في القرية. هنا أمام وجود وهدان في المعتقل يبدأ الجندي بطرح أسئلة حارقة على نفسه: هل يمكن أن يكون حسين وهدان، حقاً، عدواً للوطن؟

انطلاقاً من هذا التساؤل الذي يكتسب سبع الليل عبره، وعياً متدرجاً، لا يجد إمامه إلا أن يتولى حماية حسين (كما كان هذا يفعل معه في الماضي)، ولا سيَّما حين يبدأ جنود الأمن المركزي، كعادتهم بضرب المعتقلين بالعصي وأعقاب البنادق. وإذ تتنبه القيادة في المعتقل إلى ما يفعله أحمد سبع الليل، تأمر بالقبض عليه وتسجنه مع حسين جنباً إلى جنب، بعد أن تسلبه شرائط الشجاعة التي كانت مُنحت له في السابق. وإذ يحدث في الزنزانة أن يموت حسين وهدان بعضَّة ثعبان (ويبدو أن هذه الميتة حُلَّت في السيناريو، وكاستجابة لطلب رقابي محدّد، محل ميتة أخرى كانت متصوّرة في شكل مختلف)، يستبد الحزن والغضب بأحمد سبع الليل، الذي بدلاً من التساؤلات وضروب الشك التي كانت تستبد به، يصل إلى يقين لا رادّ عنه: أن حسين وهدان، صديقه الواعي، لا يمكن أن يكون واحداً من أعداء الوطن، بل إن الآخرين الذين اعتقلوه وتسببوا في موته هم أعداء الوطن. وأحمد إذ يصل إلى هذا اليقين، يقرر أن ينتقم الآن من أعداء الوطن الحقيقيين. وهكذا يصعد مع رشاشه وغضبه إلى أعلى برج في المعتقل ومن هناك يوجه رشاشه إلى تجمع الضباط والجنود، مطلقاً زخات رصاص تحصد الكثيرين منهم قبل أن ترديه رصاصة تطلق عليه.

وفق الكاتب وحيد حامد، فإن منطلق الفيلم كان وضعية حدثت معه هو شخصياً وعايشها حين كان معتقلاً خلال انتفاضة ١٧ - ١٨ كانون الثاني/ يناير ١٩٧٧، غير أنه لم يعتمد الوضعية نفسها بل طوّرها وفي ذهنه - كما سيقول دائماً - أن بطل الفيلم لن يكون سوى أحمد زكي، لأن هذا الأخير، كان قد طلب منه أولاً أن يكتب سيناريو له، يدخل به حلبة الإنتاج السينمائي عبر شركة كان أسّسها (لكن زكي تراجع عن إنتاج الفيلم لتتولاه الفنانة سميرة أحمد، مكتفياً بلعب دور أحمد سبع الليل).

والحقيقة أن جزءاً كبيراً من نجاح الفيلم وقوته يكمن في أداء أحمد زكي في دور سبع الليل، وهو أداء اعتبره النقاد أكثر من مقنع، إنما من دون التقليل من شأن الإخراج الواقعي والمتراوح بين أعلى درجات القسوة، وأطرف لحظات البساطة (في رسم شخصية سبع الليل)، حيث اعتُبر الفيلم واحداً من أبرز ما حقق عاطف الطيب خلال حياته القصيرة، علماً أن عاطف الطيب، الذي انتمى إلى جيل «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية - وفق توصيفات النقاد والمؤرخين - إلى جانب علي

بدرخان ومحمد خان وخيري بشارة، خلّف عند رحيله المبكر أكثر من ٢٠ فيلماً يعتبر معظمها (مثل «سائق الأوتوبيس» و«التخشيبة» و«ليلة ساخنة» و«الهروب» و«كشف المستور») من أفضل ما حققت السينما المصرية خلال الربع الأخير من القرن العشرين. أما وحيد حامد الذي بدأ حياته كاتباً وصحافياً، فيعتبر دائماً، في الجيّد من سيناريواته، من أفضل ممارسي الكتابة السينمائية في الحقبة نفسها.

«بس يا بحر»

(١٩٧١) ٨٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: خالد الصديق

سيناريو: عبد الرحمن صالح، سعد الفرج، خالد الصديق، ولاء صلاح الدين

تصوير: توفيق أمير

موسيقى: عزيز خليفة

تمثيل: محمد المنصور، سعد الفرج، حياة الفهد

يكاد مصير فيلم «بس... يا بحر» للمخرج الكويتي خالد الصديق، يبدو مماثلاً لمصير فيلم «المومياء» للمصري شادي عبد السلام... ولا سيّما من ناحية علاقة كل من الفيلمين بالمهرجانات. إذ، كما حال «المومياء» يكاد «بس... يا بحر» أن يكون فيلم مهرجانات أكثر من أي شيء آخر. فهو شوهد ـ وربما لا يزال يشاهد ـ في المناسبات المهرجانية منذ نحو أربعين سنة، أكثر مما شوهد في أية صالات سينمائية، حتى وإن كان عرف، في بداياته، إقبالاً خليجياً وبخاصة كويتياً لا بأس به.

ولعل في إمكاننا أن نكتفي هنا، للدلالة على ما نقول بأن الفيلم نال عدداً كبيراً من الجوائز العالمية في قرطاج ودمشق، كما عرض في إحدى تظاهرات مهرجان «كان»... ويعرض في كل مناسبة يصار فيها إلى استذكار ما هو كلاسيكي في السينما العربية. وإلى سنوات قليلة كان «بس... يا بحر» يعتبر أول و«آخر» فيلم حقق في دولة خليجية... وفي الكويت حيث أدى ظهوره في عام إنجازه وعرضه الأول ١٩٧٢، إلى دهشة عارمة.

غير أن هذه الدهشة لم تأتِ فقط من كونه ظهر كسينما في بلد ومنطقة لم تكن لهما أية علاقة بالإنتاج السينمائي، بل كذلك من موضوعه وبيئته. فهذا الفيلم الكويتي، الذي حقق بشيء من التقشف أوائل سبعينيات القرن العشرين في واحد من أغنى بلدان العالم الكويت أراد في موضوعه أن يتحدث عن حقبة من تاريخ هذا البلد (الثلاثينيات) لم يكن فيها البترول والثروة قد ظهرا بعد. وكان الشعب يعيش من صيد اللؤلؤ من أعماق البحر كنشاط اقتصادي ومعيشي وحيد، تقريباً. ولما كان ذلك الصيد يتم بوسائل بدائية تعود إلى أزمان قديمة جداً، كان الموت غرقاً صنواً للعيش، في معنى أن العيش بفضل استخراج اللؤلؤ، كان يكلف غالياً، حيث إن أحوال البحر وبدائية الوسائل المستخدمة، كانت فخ موت للصيادين.

ولعل في إمكاننا أن نعيد الاسم الذي يعرف به البحّار في منطقة الخليج (النوخذه) إلى ذلك الواقع. حيث إن تحليلاً بسيطاً للاسم سيكشفه مركباً من كلمتين: النو أي البحر في أحد أحواله القاسية خذه أي أخذه... إنه اسم يساوي مصيراً بأكمله. وهذا المصير هو الموضوع الأساس لـ «بس... يا بحر».

في حديث له لاحق عن ظروف وخلفيات تحقيقه هذا الفيلم، قال خالد الصديق، مخرجه والذي كان قبله قد حقق عدداً من الأفلام القصيرة - للتلفزة بخاصة - ومن أبرزها «الصقر» ١٩٦٥: «أثناء مشاركتي في المهرجانات السينمائية الأجنبية، لمست أن لدى الأجانب فكرة خاطئة عن الشعب الخليجي، إذ يعتقدون أنه مولود وفي فمه ملعقة من ذهب. لذا أردت إلقاء الضوء على الوضع في الخليج قبل اكتشاف البترول، حين كان الشعب يكافح بمرارة لمحاربة العوز والفقر والمعاناة». ويومها وجد الصديق ضالته في نص كتبه عبد الرحمن الصالح للإذاعة أصلاً.

أما الحبكة فتدور حول مجموعة من الشخصيات والمصائر التي تعيش اعتماداً على البحر وصراعاً يومياً معه. ومن خلال هذه الشخصيات قدم الصديق على مدى ما يقرب من ساعتين ما اعتبر، في شكل خاص، وثيقة انتروبولوجية اجتماعية نادرة. ومن هذه الشخصيات الأساسية «مساعد» الشاب العشريني وحيد والديه الذي يعيش حكاية حب مع نورا، وهي ابنة تاجر غني. وحكاية الحب هذه يجب أن تتوَّج طبعاً بالزواج. ولكن من أين لـ «مساعد» المال وهو الفقير؟ الحل الوحيد هو العمل. أما العمل الوحيد المتاح، فهو الغوص في البحر بحثاً عن اللؤلؤ. وهكذا، حتى وإن كان من الصعب عادة قبول فكرة أن يغوص في البحر ابن وحيد لوالديه، لا يجد مساعد أمامه إلا الغوص أمام رفض أبيه الذي كان صياداً من قبله لكن سمك القرش نهش ذراعه ما أصابه بالشلل. غير أن رفض الأب لن يدوم... إذ من أين له أن يقدم بديلاً، أي بديل لابنه.

وينتهي الأمر هنا، بأن يذهب مساعد في البحر، مع سفينة الصيادين، في واحدة من رحلات الصيد الطويلة التي تستغرق في العادة شهوراً. والفيلم يتابع في تلك الأثناء حياة الشظف التي يعيشها الوالدان، كما حياة البحر العنيفة والقاسية. وإذ تمضي الشهور لتعود السفينة في نهاية الأمر، يكتشف الوالدان المفجوعان والحبيبة أن مساعداً لم يعد. لقد ابتلعته الأعماق... أخذه النو. غير أن الأدهى من هذا هو أن مسعى مساعد كان أصلاً من دون جدوى. فهو في آخر غوص له، كما يخبرنا الفيلم، غاص وكانت آلام الحمّى وحراراتها مستبدة به. غير أنه لم يبالِ، إذ كان على يقين من أنه، هذه المرة، سيفوز باللؤلؤ وبالتالي بالحبيبة. ولئن كان قد التقط اللؤلؤ وهو في أعماق المياه بالفعل، فإن الحمّى والوهن ما مكّناه من الصعود، فمات هناك في الأعماق... إنما من دون أن يدري أن استغراق الرحلة زمناً طويلاً سهّل على التاجر الجشع

والد نورا تزويجها من تاجر جشع آخر... وعجوز أيضاً!

واضح أن هذا الموضوع يكاد يكون كلاسيكياً في البيئة العربية وفي تاريخ الأدب والمجتمع العربيين. ومن هنا، فإن أهمية الفيلم لم تكمن، أساساً، في حكايته وإنما في رسمه مناخه في تفاصيل التفاصيل، ما أسس ـ تقريباً ـ لنزعة يمكن ان توصف بالأنترويبولوجية في السينما العربية.

ومع هذا يظل من الجيد دائماً التوقف عند المشهد الأخير من الفيلم، المشهد الدرامي الفجائعي، الذي توقف عنده المراقبون كثيراً، بل اعتبر فيه بعضهم تأسيساً طيباً لتيار قوي في التمثيل في الكويت. ففي هذا المشهد، وإذ تنكشف النهاية عن موت مساعد من دون تحقيق أحلامه يقف الوالد المفجوع صارخاً في البحر، لائماً له بكل غضب وبأس: «لماذا يا بحر؟»، «حرام عليك يا بحر»... فيما أم مساعد مرتمية على الشاطئ الرملي تعفر وجهها بالتراب وتبكي صارخة أنها لا تريد شيئاً الآن... لا تريد سوى ولدها. ويصل هذا المشهد إلى ذروته حين يقترب رفيق مساعد من الأم محاولاً أن يعطيها حبات اللؤلؤ التي كان مساعد التقطها، لكنه عجز عن الصعود من عمق البحر وهي في يده... فتصرخ الأم رامية حبات اللؤلؤ في البحر من جديد: «لا... لا... لا أريد شيئاً... لا أريد إلا ولدي!».

في هذا الفيلم الذي أدى الأدوار الرئيسة فيه عدد من الفنانين الشبان والأقل شباباً، من الذين كانوا قبله وسيصبحون بعده أصحاب الأسماء اللامعة في فن التمثيل في الكويت والخليج العربي عموماً من حياة الفرح وسعد الفرح إلى محمد المنصور وأحمد الصالح وأمل ونوال باقر ومحمد المنيع...، عبّر خالد الصديق، وبقوة، عن أن تحقيق أفلام سينمائية حقيقية في الكويت، بل في الخليج العربي عموماً، أمر في متناول اليد، شرط أن نعرف كيف نلتقط الموضوع والنص واللحظة الملائمة. غير أن هذا لم يتحقق إلا في الآونة الأخيرة. تحقق عبر أفلام قصيرة عدة آتية من كل بلد خليجي، ولكن كذلك عبر أفلام طويلة أقل عدداً بكثير حملت ـ من بين ما حملت ـ تواقيع عبد الله المحيسن وبسام الذوادي... غير أن «بس... يا بحر» بقي حتى الآن وحيداً في مجاله، مميزاً في أسلوبه. كما إن نجاحه في أوروبا والبلدان العربية ولا سيَّما في مهرجانات مثل دمشق وقرطاج، ظل فريداً.

ومع هذا، فإن خالد الصديق عاد وخاض تجربة ثانية في مجال الفيلم الروائي الطويل، لكنها أتت هذه المرة تجربة سودانية. ونعني بهذا فيلمه «عرس الزين» الذي اقتبسه من رواية معروفة للكاتب السوداني الطيب صالح. وهذه المرة أيضاً، تمحور الأمر، عبر الحبكة المعروفة في الرواية، عن عمل أنثروبولوجي، لكنه أتى أقل دقة مما كانت عليه الأمور في «بس... يا بحر»... ومن هنا أتى النجاح أقل شأناً لـ «عرس الزين» منه لـ «بس يا بحر». وكان إنتاج «عرس الزين» وعرضه في العام ١٩٧٧... ومن بعد كثرت مشاريع خالد الصديق في مجال تحقيق أفلام تنتمي إلى

السينما الروائية الطويلة، لكنه في الحقيقة لم يقْدم على تنفيذ أي من تلك المشاريع. ومن هنا بقي هذان الفيلمان فريدين، وليس فقط في فيلموغرافيا خالد الصديق، بل كذلك في فيلموغرافيا البلدين اللذين ينتمي موضوع كل منهما إلى واحدهما والآخر: الكويت والسودان. أما بالنسبة إلى «بس... يا بحر»، فإنه ظل يتجول في المهرجانات... ليظل يطرح تساؤلات عن الأسباب التي جعلته تجربة فريدة في تاريخ البلد الذي أنتجه ولعقود طويلة من السنين.

«البوسطجي»

(١٩٦٨) ١٢١ د. (أسود وأبيض)

إخراج: حسين كمال
قصة: يحيى حقي
سيناريو: صبري موسى، دنيا البابا
حوار: صبري موسى
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: إبراهيم حجاج
تمثيل: شكري سرحان، صلاح منصور، زيزي مصطفى

بقدر ما كانت قصة يحيى حقي حين صدرت للمرة الأولى في مجموعته دماء وطين مؤثرة وعميقة على ما في لغتها من اختصار، وفي حبكتها من قسوة، جاء فيلم حسين كمال الثاني هذا، مؤثراً وقوياً، ليقدم هذا المخرج الشاب في ذلك الحين عَلَماً من أعلام سينما جديدة تقف، على أية حال، ضد التيار من عالمين سينمائيين: السينما السائدة بكل ما فيها من غث وسمين، وصولاً إلى الابتذال أحياناً، وسينما «ملتزمة» تحاول أن تطرح قضايا سياسية أو اجتماعية سجالية. في التنافس بين النوعين كانت القسمة واضحة: الجمهور العريض لـ الأولى رغم هجوم النقاد المتواصل؛ والنقد الجيد المناصر لـ الثانية رغم خيبات الأمل في شباك التذاكر. مع «البوسطجي» وغيره من أفلام راحت تتكاثر في ذلك الحين وينتجها القطاع العام، غالباً عن نصوص أدبية، حصلت «المعجزة الصغيرة»، وبدأت السينما الجادة، ذات المواضيع القوية واللغة السينمائية المبتكرة، تفرض حضورها على جمهور يزداد عرضاً ووعياً، ونقاد يزدادون اهتماماً.

غير أن الأهم من هذا هو أن حسين كمال عرف كيف يتفادى، هنا، فخ الوقوع في أدبية النص، ومن هنا قدم لقرية متخيلة في الصعيد المصري صورة بصرية لا تكاد تحتاج كلاماً. وطلع من ممثليه بأفضل ما عندهم، وبخاصة من شكري سرحان الذي لعب هنا دور ذلك البوسطجي الذي ينقل إلى تلك القرية الصعيدية النائية، حيث يعيش وحدة مدهشة بعدما تغلق في وجهه أبواب - ونوافذ - الانفتاح على الآخرين المشغولين بهمومهم. وانطلاقاً من وحدته، لا يجد عباس أفندي (سرحان) مهرباً من أن يلجأ إلى وسيلة تزجية الوقت الوحيدة المتاحة له: أن يفتح رسائل السكان ويقرأها متلصصاً، من خلالها، على أحوالهم. ومن بين الرسائل

تلك التي تكشف له عن علاقة حب بين شاب وفتاة من القرية، تحولت إلى علاقة جنسية حملت الفتاة على أثرها، فيما سافر الشاب لاستكمال تعليمه في مدينة بعيدة، من دون أن يعرف أول الأمر أن الفتاة حامل... لكنه ما إن يعلم حتى يرسل إليها رسالة يقول فيها إنه سيعود فوراً ويطلب يدها. ولأن البوسطجي فتح هذه الرسالة خطأ، ويخشى أن يفتضح أمر فتحه لها، يمزقها ولا يوصلها إلى الفتاة.

في تلك الأثناء تكتشف أسرة الفتاة حكاية حملها، ولما كان الخطاب الذي كان من شأنه أن يسوي الأمور قد اختفى، لا يكون أمام أبي الفتاة إلا أن يقودها إلى الموت، إعداماً، تبعاً للعادات الصعيدية، أمام أهل القرية وقد اجتمعوا في طقس رهيب عرف حسين كمال كيف يصوّره بروعة سينمائية نادرة. ويتم إعدام الفتاة الخاطئة، فيما البوسطجي، وقد أدرك ما فعل وأن الخطأ الذي ارتكبه كان هو ما قضى على الفتاة، يرمي كل الرسائل التي في حوزته متطايرة في الهواء...

على الرغم من أن في الفيلم استعارات سينمائية عديدة، أشار إليها النقاد في حينها، وكانت هي على أية حال ما أضفى على فيلم حسين كمال هذا، الذي أتى تالياً لفيلم «المستحيل» الذي كان بدوره قد اقتبسه من نص أدبي، ذلك المناخ البصري المدهش الذي أعطاه جدّته، فإن تجديدات المخرج هذه، والتي اكتسبت له حتى إعجاب الكاتب يحيى حقي نفسه، من دون تحفُّظ، جعلته يعتبر من أبرز العاملين على خلق سينما مصرية جديدة، تنبع من حياة الناس كما هي، وتصور آلامهم من دون تفسيرات أيديولوجية فعالة. وإلى هذا أُثني على الفيلم يومها، لقدرته، ولمرة نادرة في السينما المصرية، على تصوير الريف الذي اعتبرت صورته في الفيلم حقيقية وواقعية.

«بيّاع الخواتم»

(١٩٦٥) ١٠٥ د. (ألوان)

إخراج:	يوسف شاهين
قصة:	صبري الشريف
سيناريو وحوار:	الأخوان رحباني
تصوير:	اندريه دوماج
موسيقى:	الأخوان رحباني
تمثيل:	فيروز، نصري شمس الدين، جوزف عازار

تماماً مثل «صلاح الدين» الذي كان سابقة وآخر فيلم حققه شاهين في مصر قبل خروجه منها، أوائل سنوات الستين، في زحمة من غادر القاهرة من بين أهل السينما، غضباً من قوانين التأميم الاشتراكية التي طاولت في ما طاولت قطاع التوزيع الذي كان أغلبه في أيد غير مصرية، وسعياً وراء آفاق رزق جديدة تبدَّت بيروت في ذلك الحين مكانها الأثير، لم يكن فيلم «بيّاع الخواتم» الذي حققه شاهين في بيروت وعند بداية العام ١٩٦٥، فيلماً له: فكما أن «الناصر صلاح الدين» كان من المفترض أن يحققه عز الدين ذو الفقار لكن مرضه أقعده عن ذلك فحلَّ شاهين مكانه، كذلك كان من

المفروض أن يحقق «بيّاع الخواتم» مخرج فرنسي يدعى برنار فاريل. لكن ظروفاً معينة حالت دون ذلك، فكان أن جرى الاتفاق بين الفنانين اللبنانيين عاصي ومنصور الرحباني، وبين شاهين كي يحل محل فاريل.

ونقول هذا هنا، أولاً على سبيل الحقيقة التاريخية، وثانياً للتوطئة من أجل تفسير الكيفية التي تمكن بها شاهين هنا، وقد صار في أوج نضجه، من الاستحواذ على فيلم غير - شاهيني محولاً إياه إلى فيلم شاهيني بامتياز. أي إنه حقق هنا ما كان عجز عن تحقيقه في فيلمي فريد الأطرش. ومع هذا، من قبل دخول شاهين، أو حتى برنار فاريل إلى مشروع «بيّاع الخواتم» كان المشروع مكتملاً. إذ نعرف أن هذا العمل كان في الأصل مسرحية استعراضية لفيروز والرحبانيين، قدمت على الخشبات مواسم طويلة قبل أن تولد فكرة تحويلها إلى فيلم سينمائي تقوم فيروز نفسها ببطولته.

وشاهين كان يعرف المسرحية بالطبع، لذلك لم يتردد طويلاً قبل أن يقبل، وهو مدرك سلفاً أن فرصة ستتاح له هناك كي يعود، بعد غياب، إلى تجاربه المحببة إليه في مجال تجديد لغته السينمائية، وخصوصاً أن شاهين، منذ «الناصر صلاح الدين» كان أضاف عنصراً جديداً مشجعاً له هو عنصر اللون. وهو لئن كان في «الناصر صلاح الدين» أخفق في تطويع اللون تماماً، طالما أن الملابس والديكورات للفيلم كانت صممت ونفذت قبل وصوله، فإنه هنا في «بيّاع الخواتم» وجد الفرصة ملائمة تماماً للاشتغال على اللون. ولقد جعلت المصادفة شاهين يشاهد في ذلك الحين فيلماً فرنسياً هو «مظلات شربورغ» لجاك ديمي فاز في «كان» وجمع بين الإبداع اللوني وشاعرية الحوار والغناء في بوتقة واحدة كان شاهين يحلم بمثلها من زمن بعيد.

وهكذا، من طريق الكاميرا واللون فقط، تمكن شاهين من أن يجعل «بيّاع الخواتم» فيلماً شاهينياً. فمن ناحية الموضوع لم يكن ثمة، طبعاً، ما قد يغريه في حكاية راجح وربما والمختار والكذبة البيضاء ورقص الدبكة في الضيعة اللبنانية، وخصوصاً أنه لم يكن يمتلك أن يغير في هذا كله شيئاً.

كان ما أغراه إذاً، في مكان آخر: رفض أن تصور مشاهد الفيلم في قرية حقيقية - فهو كان يريد الاحتفاظ بالطابعين المسرحي والشاعري للعمل من دون أي إيهام ساذج بالحقيقة - وطلب أن تبنى داخل البلاتوه الضخم للاستديو العصري - في ضاحية بيروت الجنوبية - قرية بكاملها من خشب وورق (وهي القرية التي أشرف على بنائها، تحت رقابة مهندس الديكور المصري الراحل حبيب خوري، كاتب هذه السطور الذي كان عامل ديكور في ذلك الحين).

وبناء القرية على هذا النحو أتاح لشاهين أن يحصر حركة كاميرته في لعبة دائرية، مكنه منها حجم البلاتوه الضخم وارتفاعه. ويومها بنينا بضعة عشر بيتاً غريبة الألوان - أرسلني شاهين لكي أشاهد «مظلات شربورغ» خمس مرات

كي أتمكن لاحقاً من أن ألوِّن له بيدي كل باب ونافذة، وأغيِّر الألوان فيما الكاميرا تستعد للتصوير، تبعاً لتصور مسبق لعلاقة اللون بالمشهد - وأحطنا ذلك كله بقطعة قماش يزيد ارتفاعها على عشرين متراً وعرضها مئتين طليناها بلون السماء الصافية. وعلى هذا النحو راحت كاميرا شاهين تنتقل بخفة من بيت إلى بيت ومن مشهد إلى مشهد وسط ألوان ونوافذ وملابس (ملوَّنة) معلقة، أضفت على العمل كله طابع حكايات الجن، مبعدة إياه عن الواقع إلى أقصى الحدود. وعلى هذا النحو أعاد شاهين خلق العمل المعروف، مسبقاً، شكلياً. وتمكن من أن يحرك، وسط ديكور متحرك ومتنقل حتى الجنون، الفنانة فيروز التي كانت اعتادت أن تبدو جامدة على الخشبة مكتفية بإيصال صوتها إلى جمهورها الذي كان يقبل منها أي شيء.

إذاً، بدينامية الكاميرا، وبالتجارب على اللون، وبذلك التوحيد الذي أقامه شاهين بين الأشخاص المتحركين، سواء كانوا أفراداً أو مجاميع، وبانسيابية الديكور، تمكن شاهين من أن يخلق على الشاشة حياة، لا تزال ممتعة حتى اليوم حين يشاهد الفيلم. بمعنى أنه إذا كان شاهين قد افتقد في «بيّاع الخواتم» حرية التصرف فكرياً وحتى من ناحية اختيار الممثلين في العمل، فإنه لجأ إلى الشكل ليعوض به هذا الافتقاد.

ولقد نجح في هذا إلى حد كبير، إلى حد جعل الفيلم واحداً من أفضل الكوميديات الموسيقية التي أنتجتها السينما العربية في تاريخها، وهو أمر لا ينبغي الاستهانة به، خصوصاً أن شاهين عرف إضافة إلى ذلك كله كيف يبقى هوليوودياً - هل كان يمكنه ألّا يكون كذلك؟ - في الوقت الذي حافظ فيه على محلية التراث واللغة، واضعاً الكاميرا في خدمة هذا كله.

وبعد هذا هل يمكن أحد أن يهتم حقاً بالموضوع؟

مهما يكن من أمر، لا بأس من التذكير هنا بأن فيلم «بيّاع الخواتم» كما المسرحية الغنائية الرحبانية التي اقتُبس منها بقسط كبير من الأمانة - التي أوصلت العمل إلى أن يكون في لحظات منه، أقرب إلى الجمود المسرحي الذي كانت كاميرا شاهين الدينامية سرعان ما تنسفه لمصلحة لغة بصرية متحررة -، يتحدث عن «راجح» الذي سرعان ما صار في لبنان السياسة والمجتمع نوعاً من الشيفرة السرية/ العلنية المشيرة إلى الكذبة التي لفرط ما تُستخدم، تصبح حقيقة.

وكان مختار الضيعة قد اخترع تلك الكذبة وصراعاته معها ليظهر أمام رعيته في الضيعة بطولاته الوهمية مقنعاً إياهم بأنه يمضي وقته مدافعاً عنهم ضد خطر راجح. ولكن ابنة أخت المختار التي تعرف أكاذيب خالها لكنها تسايره فيها «صوناً للمصلحة العامة»، تلتقي فعلاً براجح حقيقي ذات يوم وقد جاء إلى القرية حقاً... لكنه ليس راجح الخطير المجرم الذي «اعتاد» المختار «مقاومته» بل راجح من لحم ودم يسعى وراء رزقه... وهكذا تنكشف

الحقيقة. ولكن لأن المختار مختار ومن دون سلطته الشرعية قد تتفتّت القرية، يغفر الناس له أكاذيبه في الوقت الذي يكاد فيه راجح أن يصبح واحداً من أبناء الضيعة! ويعمّ الفرح والسرور والاحتفالات على الطريقة الرحبانية المعهودة.

ذلكم هو الموضوع المعروف الذي من حوله صاغ الرحابنة مسرحيتهم وعرف شاهين كيف يشتغل عليه في لغة سينمائية أسطورية/ فولكلورية أثبتت نجاعتها يومذاك لتخلق حالة استثنائية في السينما العربية.

أما المهم هنا بالنسبة إلى شاهين فهو أنه حقق، شكلياً، وفي مضمار الفيلم الغنائي العربي، ما كان عجز عن تحقيقه مرة حين استخدم فنه لخدمة ليلى مراد («سيدة القطار») ثم حين وضع هذا الفن في خدمة فريد الأطرش، في فيلمين لافتين إنما ضمن حدود على الأقل. إضافة إلى أن تلك التجربة مع نجمة غناء كبيرة مثل فيروز، رغم ضعف حضور هذه الأخيرة البيّن على شاشة كان من الواضح أنها لم تُخلق من أجلها، على عكس حالها مع خشبة المسرح الاستعراضي والغناء، علّمت شاهين أن في إمكانه حقاً، أن يتعامل مع نجوم الغناء الكبار من دون أن يتنازل، أي وهو محافظ على لغته ومكانته وعلاقته بفنه السينمائي. وهذا ما سيعود إليه لاحقاً في فيلمين له على الأقل، حضرت فيهما نجمتا غناء عربيتين كبيرتين: «عودة الابن الضال» مع ماجدة الرومي «وسكوت حنصوّر» مع لطيفة.

«البيت الزهر»

(١٩٩٩)	٩٢ د. (ألوان)

إخراج: جوانا حاجي توما، خليل جريج

سيناريو وحوار: حاجي توما، جريج

تصوير: بيار دافيد

موسيقى: روبير لاباج

تمثيل: ميراي صفا، جوزف بونصار، حنان عبود

رغم أن «البيت الزهر»، ظهر وعُرض في العام الأخير من القرن العشرين، وبالتالي بعد نحو عشر سنوات من النهاية الرسمية للحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥ ـ ١٩٨٩)، كان من السهل اعتباره واحداً من أول الأفلام الروائية اللبنانية الطويلة المعتبرة منتجة إلى سينما ـ ما ـ بعد الحرب. فالواقع أن معظم ما كان قد حُقق من سينما في لبنان ـ في مجال الروائي الطويل على الأقل ـ، كان لا يزال ينتمي إلى سينما الحرب. قد يحن إليها، قد يندد بها، قد يتساءل حول أسبابها ودوافعها، وقد يشتد في إعلان انفصاله عنها أو براءته من دمائها. لكنه كان لا يزال في قلب الحرب. وفي قلب مشاكل الحرب وذهنيتها، وإن دائماً ضمن إطار نيات طيبة تريد أن ترفض الحرب جملة وتفصيلاً.

ومن هنا، حين عرض الثنائي جوانا حاجي توما ـ خليل جريج فيلمهما الأول هذا، كان واضحاً أنه فيلم يحاول الدخول في سينما يمكن وصفها بسينما المرحلة التالية. وذلك انطلاقاً من موضوعه بالتحديد. فهذا الموضوع

يـدور مـن حـول مـا حـدث بـعد أن سكتت المدافع وفتحت المناطق «المتقاتلة» على بعضها وأزيلت خطوط التماس. وبخاصة بعد أن بدأ الإعمار وإعادة الإعمار. والبيت الزهر الذي يحمل الفيلم اسمه عنواناً له هو عبارة عن مبنى زهري اللون كانت عائلات قد وجدت فيه ملاذاً لها خلال الحرب. أما الآن فإن مالكه يريد هدمه كي ينشئ مكانه في حمأة التجديد العمراني العشوائي في لبنان، مركزاً تجارياً ضخماً. وهكذا ينقسم سكان المبنى وأصحاب الحوانيت المجاورة، بين أناس لهم مصلحة في بقاء المقهى كما هو، وآخرين يتطلعون إلى هدمه وإنشاء ما هو جديد مكانه.

حين عرض هذا الفيلم للمرة الأولى، أثار ضجة كبيرة، ليس تحديداً انطلاقاً من قيمته الفنية، وهو على أية حال بدا جيداً من هذه الناحية ومنتمياً إلى تلك اللغة والأساليب الجديدة التي كانت تحمله سينما كانت لا تزال لها صورة الحرب والمدينة وجمالياتها، بل انطلاقاً من موضوعه الذي انبثق في وقت كانت فيه السجالات كبيرة وحيوية من حول المسألة العقارية في لبنان: هل نهدم لنبني؟ هل نبني؟ كيف نبني ولماذا نبني؟ ثم بشكل خاص: لمن نبني؟ وقد يكون في الإجابات التي طرحها الفيلم، أو حاول طرحها على الأقل في هذا الإطار، شيء من الرومانسية، لكن كثراً رأوا فيه مرآة تعكس أفكارهم. أما موضوع البناء وإعادة البناء هذا فسوف تعود إليه أفلام لبنانية كثيرة بعد ذلك لعل أبرزها «أرض مجهولة» لغسان سلهب، ثم لاحقاً «عصفوري» لفؤاد عليوان.

«بيروت الغربية»

(١٩٩٨)	٩٠ د. (ألوان)
إخراج:	زياد دويري
سيناريو:	زياد دويري
تصوير:	ريكا وجاك جمال
موسيقى:	ستيوارت تويلاند
تمثيل:	رامي دويري، محمد شمص، رلى الأمين

زياد دويري، المخرج الشاب الذي أطل، ذات يوم، على الحياة السينمائية اللبنانية من دون مقدمات، خلال الأعوام الأخيرة من القرن العشرين، لم يكن مهتماً بصنع سينما يشاهدها عشرة أشخاص ويصفقون لها، فتعتبر «سينما مثقفين» وتوضع في المتحف كجزء من تاريخ ما. بالنسبة إليه إما أن تكون السينما عملاً شعبياً موجهاً إلى جمهور عريض ـ حتى وإن كان جمهوراً ذا خصوصية ما ـ وإما لا تكون.

والحقيقة أن شاباً ثلاثينياً آتياً من عمل تقني في السينما الهوليوودية ـ كما حال دويري الذي كان سبق له أن درس السينما ومارسها من خلال عمل مساعد مصور في سينما كوينتن تارانتينو ـ، ما كان يمكنه أن يرى السينما غير ذلك... هو أصلاً مثقف وهاوي سينما. ويعرف أصول المهنة... ويعرف أيضاً أنك إن كنت من هذا النوع فإن آخر ما سوف يخطر في بالك إن أردت أن تصنع فيلماً هو أن تصنعه لجمهرة المثقفين.

والحقيقة أن مشاهدة فيلمه الروائي الطويل الأول «بيروت الغربية»، كشفت عن أنه يسير في ممارسته العملية على هدى فعل إيمانه بالفن السابع. إذ حتى وإن كان الفيلم، في مظهره الأول، يبدو فيلماً «آخر» عن الحرب اللبنانية، فإنه كان واحداً من أول - وأوضح - الأفلام التي تتعامل مع تلك الحرب من خارجها... وبالتحديد من وجهة نظر الصغار الذين عاشوها، من دون أن يكون لهم يد في صنعها أو دور في مجرياتها. وحتى من دون أن يتعمدوا، حين يحكون عنها لاحقاً، أن تكون نظرتهم إليها نظرة تحليل نقدية. لم تكن هذه النظرة غاية «بيروت الغربية». كانت غايته أن يقدم صورة من ذكريات مراهق عاش بدايات الحرب، بكل براءته واندفاعه وأسئلته، معتبراً إياها في البداية مجرد مناسبة للتغيّب عن المدرسة!

بهذه النظرة تحديداً أحدث فيلم «بيروت الغربية» تلك القطيعة مع الحرب التي نريد أن نشير إليها هنا. إذ إنه قبل زمن تحقيق «بيروت الغربية» كانت السينما اللبنانية السابقة، ومنذ العام ١٩٧٥، حتى وإن كانت دانت الحرب، أو رفضتها أو طرحت أسئلتها من حولها، كانت لا تزال تفعل ذلك «من الداخل». وكان ذلك، عند تلك البدايات، يوم كان زياد دويري نفسه فتى مراهقاً لا تمثله تلك السينما التي يبدو أنه لم يكن يعرف عنها شيئاً (أحداث فيلمه تدور عام ١٩٧٥ - ١٩٧٦، ولكن ليس في تلك الأحداث أثر لوجود سينما ما في لبنان بدايات الحرب تلك... ومع هذا لا نفتأ نجده في الفيلم حاملاً كاميرا صغيرة يصوّر بها ما يبدو من حوله). وهذا ما يمكننا من أن نجيب عن السؤال الحاسم حول ما إذا كان في الإمكان حقاً «قول الحرب اللبنانية سينمائياً» من خارجها.

إدانة الحرب كان عليها أن تنتظر جيلاً تالياً، لأن الجيل الذي صنع أفلام الحرب الأولى، كان لا يزال - على أي حال - من أبناء الجيل الذي يعتبر نفسه مسؤولاً عن الحرب، لذلك اتخذت الإدانة طابعاً ميتافيزيقياً: الحرب (كمطلق) مسؤولة عما يحدث. الحرب كقوة تتجاوزنا ولا نملك لها دفعاً. وهكذا في مقابل جيل مجّد الحرب ودان «الطرف الآخر» وجد هنا جيل يدين الحرب. وكان لا بد من أن يطلع جيل ثالث لا يكتفي بإدانة الحرب، بل يتجاوزها لإدانة كل الذين حاربوا، ليعتبر أن الحرب لم تكن قدراً منزلاً. كانت جريمة من صنع بشر من لحم ودم.

وهكذا، في الوقت الذي أتت أفلام مثل «بيروت الغربية» لزياد دويري ومن بعده «أشباح بيروت» لغسان سلهب، حاملة شيئاً من الحنين إلى زمن الحرب (طفولة أبطال زياد دويري التي عاشت الحرب الأهلية من دون انتباه لما فيها من قتل وعنف، ويأس أبطال غسان سلهب من واقع ما بعد الحرب المزري)، كان من الواضح في مثل هذه الأفلام أن أصحابها يعلنون تماماً وجودهم خارجها. قد يقبلون زمنها، لكنهم يرفضونها، وليس من موقع الإدانة أو النقد الذاتي، بل من موقع اللاعلاقة: إنها حرب الآباء لا حربنا. نحن

خارجها تماماً، ولا نحتاج حتى إلى تبرير أنفسنا عبر إدانتها.

وفي هذا، يبدو زياد دويري رائداً لجيل يماثله - أو يقل عنه عمراً - يريد، هو، أن يقطع تماماً، ليس فقط مع الحرب وقذارتها، بل أيضاً مع الجيل الذي صنعها. إذاً، جيل ما بعد الحرب يريد أن يقول بكل بساطة، إن الحرب شيء خارج عنه تماماً، لذلك لا يملك حتى أن يدينها: فليدنها الذين خاضوها. وهذا بالضبط ما أرادت قوله على أية حال مجموعة كبيرة من أفلام قصيرة أو متوسطة، سينمائية أو تلفزيونية، حققها عشرات الشبان الذين ولد معظمهم خلال الحرب أو بعدها.

وننطلق من هذا المنطق لنبقى عند زياد دويري الذي ختم بفيلمه «بيروت الغربية» عقد التسعينيات من القرن الجديد، فتح الباب واسعاً، بفضل النجاح المدهش لفيلمه هذا، في لبنان والعالم، أمام سينمائيين لبنانيين، سيفرضون في العقد المقبل، سينما لبنانية، إن لم يكن على صالات العرض، فعلى الأقل في المهرجانات والمناسبات وعلى صفحات المجلات الأوروبية المتخصصة، التي لن يعود في وسعها منذ ذلك الحين أن تستنجد بأبوية ما، للحديث عما يحدث سينمائياً في لبنان.

وكان هذا كله مستحقاً... وليس بفضل «بيروت الغربية» وحده. بيد أن «بيروت الغربية» فتح الباب. وبالتحديد لأنه، ومنذ البداية، كشف عن أنه ليس في نهاية الأمر فيلم رسالة وعظية ولا فيلم شعارات أو بحث عن يقين، كما كانت حال سينما الحرب اللبنانية، في معظم إنتاجاتها، قبل «بيروت الغربية». إنه فيلم عن الإنسان... وفي شكل أكثر تحديداً عن المراهق الذي يتعلم بالتدريج كيف ينظر إلى الحرب، وكيف يكتشف شيئاً فشيئاً أن ما كان يعتقده لعبة، ومناسبة للتغيّب عن الصف والدوران في الشوارع كما يحلو لكل مراهق أن يفعل، ليس في نهاية أمره سوى مجزرة شاملة.

وفي هذا الإطار لم يخطئ النقاد الذين تعاملوا مع «بيروت الغربية» على أنه سيرة ذاتية لمخرجه الذي كان خلال أشهر الحرب التي يصورها، في سن بطله (طارق، وقام بالدور شقيق زياد دويري الأصغر). غير أنها كانت في الوقت نفسه سيرة ذاتية قابلة للتعميم. وطارق لا يتجول في الفيلم وحده بل في صحبة رفيقيه عمر، والمراهقة المسيحية مايا. هم الثلاثة اعتبروا الأمر مسرّة لهم في البداية: يا أهلاً بالحرب إذا كانت ستقفل المدرسة. وهذان الفراغ والتجوال، أتاحا لهم، معاً بعض الأحيان ومتفرقين أحياناً أخرى، مراقبة ما يحدث من حولهم بأعيُن بريئة لاهية أول الأمر، ثم بالتدريج مهتمّة متورّطة. وكاميرا زياد الدويري لاحقت هذا كله، برعبه ومرحه، بلامبالاته وانحيازه. فتمكنت، كما لو بفعل المصادفة، من التقاط الحرب، مساوئها وويلاتها جنباً إلى جنب، مع ما تتيحه من فرص ولهو ثم نضج، بنظرة ماكرة دائماً، متورطة أحياناً، ولكن مرحة في أغلب الأحيان.

لكن دويري، في السيناريو المحكم الذي كتبه عرف كيف يقول كل ما يريد قوله

خصوصاً من خلال المشاهد الأكثر مرحاً (رائع مشهد المراهق في بيت أم وليد القوّادة التي يلتقي الزعماء المسلمون والمسيحيون عندها وفي أحضان «بناتها»، ورائع مشهد التظاهرة احتجاجاً على مقتل كمال جنبلاط والتي يشارك فيها طارق وعمر بكل حماس قبل أن يلتفت أحدهما إلى الثاني سائلاً إياه: بعد كل شيء من هو الراحل؟ فيجيبه الآخر: لست أدري؟ ورائع الحوار مع السائق العابر للأفكار والمناطق... وكذلك العلاقات مع الجيران...).

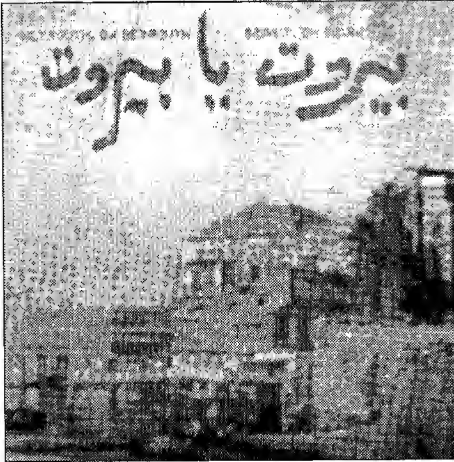
أما بالنسبة إلى الجانب الدرامي، و«الأكثر جدية» عادة، فإن ما يؤمّنه في الفيلم حضور أسرة طارق. أمه التي تريد مغادرة لبنان بأي طريقة من الطرق، والأب الذي يتريث.

طبعاً لن نقول هنا كيف ستنتهي الأمور، لكننا نشير في المقابل، إلى أن طارق سيكبر بعد الفيلم وربما سيكون هو نفسه زياد الذي سيصبح سينمائياً، وهو على أي حال أمر مهّد له الفيلم عبر تلك الكاميرا اليدوية التي لا ينفكّ يصور بها مشاهد تحدث من حوله. وسيكون الشريط الذي يصوره ذريعة للانتقال من منطقة إلى منطقة في مواجهة الأخطار، لأن بيروت الغربية كانت، ذلك الحين تخلو من استديو يحمِّض الفيلم. ويكون الانتقال ذريعة لأول وعيين حقيقيين يكتسبهما طارق: الوعي بالانقسامات الحقيقية، ثم الوعي الجنسي إذ تقوده تلك الرحلة بالذات إلى بيت أم وليد.

«بيروت يا بيروت»

(١٩٧٥) ١١٥د. (ألوان)

إخراج: مارون بغدادي
سيناريو: مارون بغدادي
تصوير: روبي بريدي
تمثيل: عزت العلايلي، ميراي معلوف، فيليب عقيقي



يبدو «بيروت يا بيروت» أقل رغبة في تقديم التنازلات من العديد من الأفلام العربية المزامنة له. وربما كان صغر حجم ميزانيته، وكونه العمل الأول لمخرجه، هما الأمران اللذان ساعدا على ذلك. لكن تخلّف المخرج عن تقديم التنازلات هنا، ربما كان سيؤثر سلبياً في مسألة تعامل المتفرجين معه، حين يعرض في ما بعد.

فيلم «بيروت يا بيروت» يقدم لنا صورة ما، عن تركيبة المجتمع اللبناني خلال الفترة

الفاصلة بين أول العام ١٩٦٩، وأيلول/ سبتمبر من العام ١٩٧٠، تاريخ رحيل الرئيس جمال عبد الناصر. والفيلم يقدم تلك الفترة اقتناعاً منه بأنها من الحقبات الزمانية الأساسية والانعطافية في التاريخ اللبناني الحديث.

خلال تلك الشهور العشرين، يتابع بغدادي، في فيلمه، التطورات التي يعكسها الوضع السياسي المحلي والعربي، على مجموعة من الشخصيات النموذجية التي اختارها: محامٍ ناصري ينتمي إلى البرجوازية الصغيرة الإسلامية البيروتية، بكل ما تحمله من طموحات إصلاحية، وارتباط عروبي جذري ينعكس في جملة من النضالات المطلبية والقومية؛ مثقف مسيحي ينتمي إلى البرجوازية الصغيرة المسيحية التي ابتعدت بفعل الثقافة الغربية عن واقعها العربي اللبناني، وانغلقت على نفسها لتتحول إما إلى فاشية مدمرة تؤمن إيماناً أعمى بجملة من المعطيات الجاهزة سلفاً، أو إلى جزر من الأفراد المنغلقين على ثقافة إنسانية مغرّبة ومحبطة؛ عامل جنوبي يخوض في بيروت التي نزح إليها جملة من النضالات العفوية والصغيرة، كما يخوض صراعاً يائساً ضد إحباطاته الجنسية والمعيشية، ينتهي به إلى العودة إلى الجنوب، (حيث قدره الحقيقي: النضال ضد إسرائيل. إنه نضال يعلّمه حمل البندقية لكنه ينتهي به إلى الموت، إنما بعد أن يخلف وراءه عملاً تنظيمياً كفاحياً يبشّر بمستقبل لا بأس به)؛ وأخيراً طالبة تمثل البرجوازية المسيحية الكبيرة المتنورة ذات النوازع الإنسانية. إنها تتنقل بين مختلف الطبقات، تتمرد حيناً على المثقف المسيحي، وتقيم حيناً علاقة ما مع المحامي المسلم، وينتهي بها الأمر إلى ترك الجميع من دون أن نعرف كيف ستنتهي بها الأمور.

بالاستناد إلى هذه الشخصيات وإلى جملة من العلاقات المتشابكة التي تقوم فيما بينها، يقدم لنا مارون بغدادي في «بيروت يا بيروت» رؤية ما لتطور المجتمع اللبناني في تلك السنوات الشائكة، أي تلك السنوات التي حددت في ما بعد أكثر من طريق للنضال والعمل.

غير أن الشخصيات التي اختارها المخرج تنتهي كلها إلى السقوط، وإن كان سقوط كل منها يجعل مصيرها معلقاً ورهناً بالأوضاع السياسية اللاحقة. فالمحامي الناصري يقف مذهولاً وحزيناً أمام خبر رحيل الرئيس عبد الناصر، ولن نعرف أبداً كيف سيكون تحوّله بعد هذا الرحيل الذي مثّل بالنسبة إليه جملة من الإحباطات والهزائم التي أصابت أسلوبه المتردد في العمل. والمثقف المسيحي سوف ينفجر حين يكف عن الإيمان بالقيم التي سبق أن حشت رأسه. والطالبة البورجوازية سوف تختار التخلي عن كل علاقاتها التي نتتبعها في الفيلم. أما العامل الجنوبي فهو الوحيد الذي يختار طريقاً واضحاً، غير أن طريقه يقوده إلى الموت.

يقول مارون بغدادي عن هذه اللوحة الجماعية، إنه كان سيكون من شأنه أن يقدمها بشكل مختلف للغاية لو أنه حقق فيلمه بعد الأحداث الأخيرة ـ أي بعد اندلاع الصراع

المسلّح الذي سيدوم أكثر من عقد ونصف العقد من السنين - فالمصائر التي تركها معلّقة عند نهاية فيلمه في أيلول ١٩٧٠ عادت واستأنفت طريقها بشكل جعل الأحداث الأخيرة، تعطي تلك المصائر نهاياتها وانعطافاتها.

إن فيلم «بيروت يا بيروت» من ناحية كونه فيلماً تجارياً أم لا، يبدو أقل رغبة في التنازل، إذاً، من فيلم «عودة الابن الضال» ليوسف شاهين، ومن ناحية الأسلوب يبدو أحياناً غامضاً، وأحياناً مملاً، ولكنه بشكل إجمالي يمكن اعتباره إضافة حقيقية إلى السينما العربية الجادة.

كان العرض الوحيد والأول في ذلك الحين (ربيع ١٩٧٥) للفيلم قبل أيام قليلة من انفجار أحداث نيسان، ومن هنا قيل يومها أن «بيروت يا بيروت» كان نبوءة بالحرب، وقد لا يستقيم هذا الكلام كل الاستقامة لسببين: أولهما، أن كل الناس كانوا يعرفون أن الحرب قادمة لا محالة، ولم يكن الأمر بحاجة إلى أية نبوءة، وثانياً، لأن أهمية الفيلم لا تنبع من حديثه عن حرب (لم يتحدث عنها على أي حال) ولكن من خوضه في لغة وتيار سينمائي جديدين، على صعيد المضمون أكثر مما على صعيد الشكل ربما، وهو أمر يدهشني اليوم، إذ أقرأ ما كتبته عن الفيلم في ذلك الحين، وأنقله هنا. إنني لم أشر إليه إلا بعد سنوات طويلة وفي معرض تقييمي حيناً لسينما مارون بغدادي ككل، وحيناً للتيار السينمائي اللبناني الجديد.

إلى هذا فإن ما يلفت نظر المتفرج حقاً في هذا الفيلم، هو أمر يمكن تلخيصه على النحو التالي: في الفيلم، وبين أجواء اجتماعية عديدة يحاول المخرج أن يرسم صورة ما لحياتها خلال تلك السنوات، يصور مارون بغدادي عائلة مسلمة ذات توجهات ناصرية وتنتمي إلى البرجوازية الصغيرة الصاعدة، كما يصور في الوقت نفسه عائلة مسيحية تنتمي إلى نفس الشريحة الاجتماعية تقريباً، ولكن بينما نلاحظ أن الكاميرا تتجول على هواها داخل منزل العائلة المسيحية فتدخل المطابخ وغرف النوم والسطوح وتفاجئ أهل البيت في حميميتهم، نلاحظ في الوقت نفسه أن كاميرا المخرج لا تصل، في بيت العائلة المسلمة، إلى أكثر من الشرفة الخارجية، مكتفية بالتقاط أبناء العائلة عندها، من دون أن تدخل أياً من غرف البيت.

إن مارون بغدادي باستنكافه عن تصوير الحياة الداخلية للعائلة المسلمة كان يواصل - حتى من دون أن يعي ذلك بأبعاده السوسيولوجية - تقليداً سارت عليه السينما اللبنانية السابقة، في الوقت نفسه الذي كان فيه، بتصويره لِشِقَّي المجتمع اللبناني الطائفيين، يفتتح تقليداً جديداً، فيه يكمن وإلى حد بعيد، جزء أساسي من التغيير الذي طرأ على السينما اللبنانية. لماذا؟ لأن السينما مع مارون بغدادي راحت تسمّي الانتماءات الطائفية الاجتماعية بأسمائها، بينما كان ما أنتج من سينما في لبنان قبل ذلك يكشف عن انتمائه وغالباً بطرق في غاية البدائية، رغماً عنه - أي عبر مكبوته، عبر ما لا يقوله، أكثر مما عبر ما يقوله.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو التالي: ترى هل تعمَّد مارون بغدادي الوقوف عند

شرفة منزل الأسرة المسلمة وعدم دخول المنزل؟ أعتقد، دون جزم بالطبع، أن هذا الاستنكاف عن الدخول إنما نبع من وعي مارون بغدادي الباطني ومن صدقه مع نفسه. لأن مارون بغدادي، وبكل بساطة لا يعرف كيف يكون البيت اللبناني المسلم من الداخل (أو لم يكن يعرف، في ذلك الحين على الأقل) وهو صوّر البيت المسيحي من داخله لأنه يعرف خفايا هذا البيت، وارتهانه لترتيبات أصحابه، وتطابقه مع نمط حياتهم، النمط الذي يعرفه بغدادي جيداً، لأنه عاشه وهو جزء منه.

عند أواسط السبعين، حين حقق مارون بغدادي «بيروت يا بيروت» كانت أمور كثيرة قد تغيرت. كان لبنان نفسه قد تغير. وكان لا بد للسينما نفسها من أن تتغيّر، وتحديداً بفعل تبدل تعبير السينمائيين اللبنانيين الجدد عن أنفسهم من خلال الشرائط التي يحققونها. وليس من قبيل الصدفة أن يكون مارون بغدادي، أول مخرج مسيحي لبناني يحاول - على الأقلّ - أن يدخل عالم المجتمع الإسلامي، حتى ولو كان تاريخه قد وأد محاولته الأولية تلك وأوقفه خارج ذلك العالم، عند الشرفة.

بل وليس من قبيل الصدفة كذلك أن يكون فيلم مارون بغدادي الأول «بيروت يا بيروت» أول فيلم يعلن عن الانتماء الديني والطائفي والسياسي لأشخاصه. وكانت تلك هي الثورة الحقيقية التي تمنح «بيروت يا بيروت» مكانة الفيلم الرائد.

«بيني وبينك بيروت»

(١٩٩٢) ٧٠ د. (ألوان)

إخراج:	ديمة الجندي
سيناريو وحوار:	ديمة وريم الجندي
تصوير:	حسن نعماني
موسيقى:	مختارات
تمثيل:	ديمة الجندي، ريم الجندي

تعتبر ديما الجندي التي حاولت في فيلم «بيني وبينك بيروت» أن ترسم هي الأخرى مسيرة عودة ولقاء في لبنان ما بعد الحرب، واحدة من أبناء جيل سينما ما بعد تلك الحرب. واللقاء هنا هو بين أختين: ديما نفسها التي توجهت منذ بداية الحرب لدراسة السينما في بروكسل، وريم التي بقيت في بيروت لتصبح رسامة معروفة.

من خلال اللقاء والتصادم بين الأختين، كما من خلال بعض التفاصيل الأخرى (حكاية صبية حولتها الحرب والفقر إلى زعيمة عصابة وهي بعد في أوائل سنوات المراهقة، حكاية الصبي حسين الذي يسرح في وسط المدينة المهدم وكأنه مملكته الأبدية، وحكاية المقاتل الذي لا يكف عن إبداء حنينه لسنوات الحرب... إلخ)، من خلال هذا كله تنقل إلينا ديما الجندي نظرة جيل بأسره إلى لبنان الحرب وما بعد الحرب، على مدى ساعة حميمة ثاقبة وواعدة في الوقت نفسه.

فيلم ديمة الجندي هذا صور من الحرب - من الماضي - من الملاجئ وذاكرة القصف.

تتساءل: مَن ربح اليوم؟ ومن خسر؟ وعند مشاهدة هذا الفيلم يكاد المرء لا يصدق أن الحرب التي صارت من الماضي، والتي يجري الحديث عنها على هذا النحو، هي الحرب اللبنانية. يكاد لا يصدق المرء أن الملاجئ والقصف صارت جزءاً من الذاكرة، وأن الوقت حان للقيام بجردة حساب والسؤال عمّن ربح وعمّن خسر.

ديمة الجندي (٢٧ سنة في ذلك الحين) كانت تجازف مراهنة على هذا الواقع الجديد. تنطلق في فيلمها الأول كمخرجة، من هذا اليقين الجديد: الحرب انتهت، وصارت جزءاً من الذاكرة. قد تكون هذه الفرضية صحيحة وقد لا تكون، ليس هذا ما يهم الكاتبة ـ المخرجة الشابة ـ فهي تستخدم تلك الفرضية كلازمة تزين بها شريطها الحميم والجريء الذي صوّرت مشاهده الرئيسية في لبنان.

والحال أن ديمة الجندي، بتصويرها هذا الفيلم، كسرت طوقاً أساسياً كان يحيط بصورة الحرب اللبنانية. فالصورة كانت بدأت تتكرر بشكل رتيب، وأسئلة الحرب وما بعد الحرب لم تكن تتجرأ بعد على الخروج في غياب كل يقين... حتى يقين الضرورة التي تملي طرح الأسئلة. لكن ديمة الجندي تعرف أن ثمة يقيناً يمكن له أن يطرح أسئلته: يقين الذات؛ الحرب الداخلية؛ بيروت الانتظار والذاكرة وقلق الاحتمالات الوهمية منها والمخبوءة. وكانت تعرف أن ما تركته في بيروت قبل رحيلها، في عزّ اندلاع القتال واستتباب اليأس، كان لا يزال يعيش معها حواراً دائماً، وقلقاً متواصلاً. وكان من بين ما تركته، شيئان أساسيان: بيروت نفسها، وريم شقيقتها، الكاتبة والرسامة.

قبل أن تفترق الأختان، بذريعة الحرب أو الدراسة، كانت نشأت بينهما علاقة حميمة، وحوار متواصل، محوره الأساسي بيروت وما تبقى من ذكريات الطفولة. وبعد ذلك، حين أصبحت ديمة مخرجة سينمائية، وصار بإمكانها أن تحقق فيلمها الأول، شعرت أن الفيلم الوحيد الذي يمكن أن تبدأ به هو فيلم/ تعويذة ضمان إطار بيروت الما ـ بعد. بيروت كل شيء: الطفولة، الحوار الدائم مع الأنا الأخرى، ذاكرة الحرب، الغياب، الحضور، ثم بخاصة بيروت المختزنة وبيروت الواقعية. ومن هنا كان «بيني وبينك بيروت»...

ولقد أتى الفيلم مبنياً على شكل حوار بين الأختين، وحوار مع بيروت. إنه «محاولة ـ كما تقول ديمة الجندي ـ لتفسير مدينة حقيقية. مجرد نظرة خاصة، تربط بين حساسية شخصيتين، تقرب أو تباعد بينهما»...

غير أن السيناريو الذي انطلق من الحوار بين الأختين، سرعان ما تحول، خلال فترة العمل عليه، إلى صورة جانبية للأخت الأخرى: الأخت التي بقيت. فالأخت العائدة، صاحبة الفيلم، تبدو بفعل غيابها الطويل، حاملة للذاكرة، لبيروت التي كانت، للقيمة الخفية والمعنى المختبئ اللذين ينضحان من الأشياء التي بقيت... فيما بدت الأخت الأخرى، بحكم بقائها، حاملة لبيروت الأخرى، بيروت كما أصبحت، بواقعها الفج الصارخ. ولعل الرسالة التي بعثت بها ريم إلى

ديمة يوم علمت أن الأخيرة تعتزم تحقيق فيلم عنها، وعن بيروت من خلالها، تختصر رؤيا العمل والانعطافات التي عرفها، بعامية لبنانية تستخدمها على سجيَّتها.

لقد أتت هذه الرسالة تختصر معاناة جيل كامل كبر وسط الدوامة في المدينة الجريح. وهي حولت مجرى المشروع الفني خلال مرحلة تكوينه، فإذا بـ «بيني وبينك بيروت» يأتي حكاية مواجهة بين نظرتين: نظرة الداخل ونظرة الخارج. نظرة الماضي ونظرة الحاضر. وترى المخرجة أن هذه الصدمة تحكمت بنظرتها إلى الفيلم، ولـمَ لا نقول نظرتها إلى بيروت نفسها... وبات للقاء مذاق جديد وغريب، في السينما كما في الواقع، بين الأختين الآتيتين من زمنين متناقضين؟

«التائب»

(٢٠١٢) ٨٧ د. (ألوان)

إخراج: مرزاق علواش

سيناريو وحوار: مرزاق علواش

تصوير: محمدين لغون

تمثيل: عديلة بت ديمراد، خالد بن عيسى، نبيل عسلي

خلال ما يقرب من أربعين سنة، حقق المخرج الجزائري مرزاق علواش نحو اثني عشر فيلماً روائياً طويلاً، ما وضعه في مقدم السينمائيين من مواطنيه بالنسبة إلى «غزارة» إنتاجه. فهذا العدد الذي قد يعتبر شحيحاً بالنسبة إلى سينمائي يعيش ويعمل منذ سنوات السبعين، يعتبر في الجزائر مأثرة حقيقية تسجّل لصاحبه. ومع هذا، كانت الجزائر، حين بدأ علواش مساره المهني، موعودة بأن تصبح واحداً من البلدان الأكثر إنتاجاً للسينما في هذه المنطقة من العالم. بعد ذلك تراكمت الظروف والهموم الجزائرية لتقلص الإنتاج وتشتت السينمائيين، وتحرم هذا البلد حتى من إنتاج الحد الأدنى في بعض السنين.

والحال أننا إذا شئنا البحث عن أسباب هذا كله، كما عن تلك الظروف والهموم، سيكون علينا قبل أي شيء آخر أن نسبر أغوار سينما مرزاق علواش بالتحديد. فهي سينما كثيراً ما حملت أسئلة الجزائر وأجوبتها، وغالباً على حساب تطوّر صاحبها المهني، هو الذي كان في بعض الأحيان يتخلى طوعاً عن لغته السينمائية لجعل الأرجحية للموضوع والرسالة في الفيلم. من هذه الناحية، غلّب مرزاق علواش الجانب النضالي في رؤيته لبلاده وللعالم من حولها، على جانب الإبداع لديه، لكنه يقول دائماً إنه لم يندم على هذا أبداً.

وها هو علواش يعود إلى المميّز من مساره السينمائي، تحديداً من بوابة مهرجان «كان» الذي كان شهد غير إطلالة له سابقاً. تحمل العودة عنواناً بسيطاً هو «التائب»... غير أن بساطة العنوان لا تنعكس في موضوع الفيلم ولا في لغته السينمائية، وإن انعكست إلى حدّ ما في تعبيره عن شيء أساسي من واقع الحياة الجزائرية المعاصرة.

ولعل المصادفة جعلت هذا الفيلم يأتي في وقت يشهد التطرف الأصولي نكسة في مهده الجزائريّ... ما يعطي الفيلم قيمة إضافية قد لا يحتاج إليها كثيراً، لأنه يحمل قيمته في داخله ليُعتبر عودة من علواش إلى تجديداته وإلى فنيّة التعبير عن همومه الاجتماعية، وكذلك تمكنّه الفذ من إدارة ممثليه.

إن تأملاً هادئاً في الفيلم قد يقود إلى شيء من التروّي في نظرتنا إليه. قد نرى في بعض المشاهد حشواً وفي بعض السياقات إقحاماً لأفكار قد لا تتحملها، ولبعض العلاقات قليلاً من المبررات التي تساندها. لكن هذا كله يبقى ثانوياً أمام جرأة هذا الفيلم ومن الناحية الفنية أيضاً.

غير أن الأهم هنا هو الموضوع. فمن يعرف شيئاً عن أوضاع الجزائر سيَفهم بسرعة أن عنوان الفيلم يحيل على قانون الوئام المدني الذي فرض على المجتمع بعد سنوات الإرهاب المريعة، تفاهماً يقضي بأن يُغفر للمسلحين التائبين ما اقترفوه إن ألقوا سلاحهم وعادوا إلى أحضان المجتمع... وهؤلاء سُمّوا التائبين. وما بطل فيلم علواش سوى واحد منهم يقدّم إلينا عائداً لينخرط في المجتمع ويجد عملاً بمساعدة البوليس، حالقاً لحيته ومستعيداً إشراقة حياته.

لكن حكاية هذا التائب هي جزء من الفيلم، أما الجزء الآخر فمحوره صيدلي يعيش وحيداً غارقاً في الحزن والخمر، إلى أن يتصل به التائب يوماً في شكل غامض، نفهم بالتدريج من خلاله أن الصيدلي كان منذ سنوات قد انفصل عن زوجته بعدما فقدا ابنتهما الوحيدة. أما ما يعرضه التائب على الصيدلي فهو أن يقوده وزوجته إلى حيث قبر الطفلة. في البداية لا يكون هذا كله واضحاً، سيتضح أكثر خلال رحلة بالسيارة تقود التائب والمطلَّقين إلى حيث القبر. هي رحلة شبه صامتة وطويلة لعل من الممكن القول إنها تحمل عبر الثلاثة القائمين بها والمأساة المشتركة، آلام التاريخ الجزائري الحديث كله. هي رحلة المسكوت عنه أكثر مما هي رحلة ما يتم تبادله، سواء كان حديثاً أم كراهية أم خوفاً أم تمزقاً.



هنا قد تكون للمرء مآخذ كثيرة على الفيلم، ولا سيَّما منها ما يتعلق بالإيقاع، غير أن ما يشفع هو أن «التائب» قدّم واحدة من أقوى المحاولات السينمائية الجزائرية لقول ما حدث، والتعبير عن ماضٍ لعلّ أخطر ما فيه أنه لا يريد، بعد، أن يمضي.

وحسبنا لإدراك ذلك أن ننتظر المشهد الأخير الذي قد يكون في حد ذاته جواباً فصيحاً عن «فرحة» فشل الأصوليين في الانتخابات الأخيرة.

«تراب الغرباء»

(١٩٩٨) ١٦٠د. (ألوان)

إخراج: سمير ذكرى
قصة: فيصل خرّش
سيناريو وحوار: سمير ذكرى
تصوير: حنا وارد
موسيقى: جيرار رئيسيان ومنتخبات عالمية
تمثيل: بسام كوسا، إيمان الغوري، أسامة عاشور

يحمل هذا الفيلم، الذي من الصعب للوهلة الأولى أن يوحي عنوانه الرئيس بموضوعه، عنواناً ثانوياً هو «مشاهد من حياة الشيخ عبد الرحمن الكواكبي وموته». ومع هذا إذا كان الفيلم يتألف بالفعل من مشاهد عن حياة ذلك المفكر والمناضل النهضوي الإسلامي العربي، الذي عاش أواخر القرن التاسع عشر وقتل أوائل القرن الذي يليه، فإنه - أي الفيلم - يتوقف في أحداثه قبل سنوات من موت الرجل، بحيث لا يعود ثمة من معنى للعنوان الثانوي، الذي تحمله أصلاً القصة التي أخذ عنها السيناريو، والتي كانت تتابع حياة الكواكبي حتى رحيله في مصر. غير أن هذا يبقى تفصيلاً ثانوياً، أو خطأ غير مقصود، ولا ينبغي التوقف عنده مطوّلاً، مع أن حكاية موت الكواكبي في حد ذاتها جديرة بأن تروى. ولكن طالما أن الفيلم فضّل التوقف دونها، فليكن!

الفيلم إذاً يتابع حياة الكواكبي ابن مدينة حلب الذي اطّلع باكراً على أفكار الكتّاب التنويريين الفرنسيين، كما على كتابات أبرز الكتّاب الاشتراكيين الإيطاليين - وارتاد في شبابه حلقات لمجموعات «الكاربورنييري» الاشتراكية الإيطالية، وهذا الأمر غير واضح في الفيلم مع أن سيرة الكواكبي تقول لنا إن هؤلاء كانوا الأكبر تأثيراً في أفكاره، وعلى الأقل في خلفية كتابه **طبائع الاستبداد**.



يعتبر «تراب الغرباء» واحداً من الأفلام العربية القليلة التي كُرِّست لرسم سيرة مفكر عربي. ومن الواضح أن الطرف المنتج للفيلم (مؤسسة السينما السورية)، تبنّاه يومها مع معرفة واضحة بأن هذا الإنتاج مخاطرة مالية، بالنظر إلى أن هذا النوع من الأفلام يصعب اجتذاب الجمهور العريض إليه، ناهيك بصعوبة تحميله عناصر مشاكسة على الواقع أو التاريخ تحوِّل العمل من عمل تقليدي تعليمي، إلى عمل درامي.

إذ، حتى حياة الكواكبي، في معنى من المعاني، تبدو رسمياً حياة لا تنسى، ما يجعل المرء يتجه، وإن بشكل موارب، إلى الاعتقاد بأن توقف «أحداث» الفيلم قبل سفر الرجل إلى مصر، حيث ستعرف لاحقاً أن السلطات

العثمانية، بناء على موقف الشيخ أبو الهدى الصيادي - «راسبوتين» السلطان عبد الحميد، كما يقول البعض -، أرسلت إليه من دسّ له السم في القهوة ما أدى إلى قتله. فهذه الحكاية تعتبر سجالية. ويبدو أن الفيلم لم يرغب يومها في أن يخوض هذا النوع من السجال في عمل أراد لنفسه أن يكون صورة ذهنية لحياة وأفكار مؤلف ومناضل أهميته بالنسبة إلى عصرنا العربي الحديث قد لا تكمن في حياته ودراما موته، بقدر ما تكمن في أفكاره التنويرية الجامعة بيت العروبة والإسلام، والباحثة عن تجمع تقدمي للشعوب الإسلامية - معبَّر عنه في كتاب أم القرى -، والمناضلة ضد التعسف والاستبداد، كما عبَّر عن ذلك كتاب طبائع الاستبداد، وعشرات المقالات التي كتبها الكواكبي ونشرها في صحف أصدرها وأغلقتها السلطات التركية، ومنها «الفرات والاعتدال.

والحقيقة أن الأحـداث التي جابهت الكواكبي في حلب، وأسهب الفيلم في الحديث عنها، كان من شأنها أن تجد معادلاً لها في سنوات إقامته في القاهرة، حيث اختلط هناك مباشرة بالحلقات المتحلقة من حول أفكار الثنائي جمال الدين الأفغاني - محمد عبده، ما كان يوفر للفيلم أجواء قاهرية تزيد في غنى مشاهده السورية.

غير أن هذه المشاهد في حد ذاتها أتت غنية في الفيلم، رغم فقره الإنتاجي، حيث عوّض التصوير في أحياء حلب القديمة وبيوتها ذلك الفقر. كما أن التمثيل المميز الذي قدمه فنانون سوريون هنا، وفي مقدمتهم بسام كوسا، الذي لعب دور الكواكبي، أضفى على الفيلم وحواراته، إنسانية لا شك فيها، ما مكّن الفيلم من أن ينجو من سطوة الأدب واللغة التعليمية.

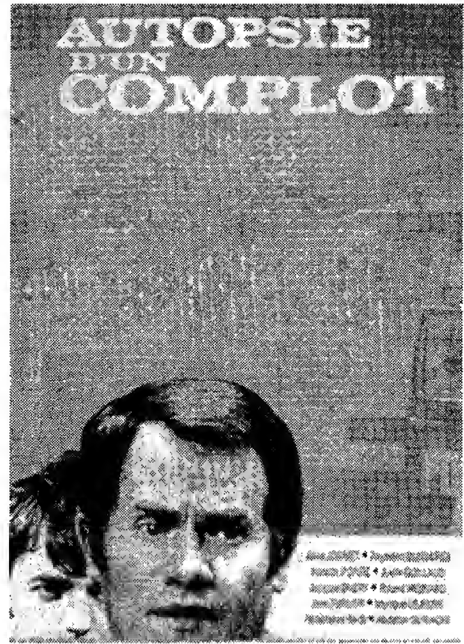
«تشريح مؤامرة»

(١٩٧٧)	٩٠ د. (ألوان)
إخراج:	محمد سليم رياض
قصة وسيناريو وحوار:	محمد سليم رياض
تصوير:	جاك سبير
تمثيل:	برنار فريسون

في الوقت نفسه الذي كانت فيه السينما الجزائرية، خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، تخرج عن تعيينيات أفلام تمجيد الثورة، لتدخل في فضاء سينما النقد الاجتماعي، كانت فيه سينما أخرى تحاول أن تولد، سياسية - كما الحال دائماً - ولكن في اتجاهات غير معهودة جزائرياً، وإنما تنحو نحو نوع خاص من سينما سياسية كانت قد وصلت إلى ذروة نجاحها مع فيلم «زد» للفرنسي اليوناني الأصل كوستا - غافراس، الذي كان من إنتاج جزائري، ما أضفى مشروعية ما على السينما الجزائرية التي نتحدث عنها، وكان يمثلها في سياقنا هنا فيلم «تشريح مؤامرة» للمخرج سليم رياض.

ومنذ البداية لم يفت هذا الأخير أن يؤكد أنه، أصلاً، ليس من هواة صنع الأفلام الخاصة أو الذاتية، مؤكداً أنه يصنع أفلامه بشكل ينال

رضى الجمهور وقبوله. أما الموقف السياسي والفكري الخاص فإنه «متضمّن داخل الفيلم نفسه». وكان سليم رياض قد سبق له أن حقق قبل «تشريح مؤامرة» فيلمين لافتين هما: «سنعود» عن المقاومة الفلسطينية؛ و«رياح الجنوب» عن بعض المشكلات الاجتماعية والجزائرية. أما «تشريح مؤامرة» فشاءه فيلماً سياسياً على النمط البوليسي، وذا تركيب كلاسيكي إلى حد ما.



تقع أحداث الفيلم (وهي مبنية على أحداث حقيقية يقول الفيلم إنها وقعت فعلاً في الجزائر) خلال كانون الثاني/يناير – من العام ١٩٧٦، حين تصل عصابة إرهابية إلى عاصمة إحدى البلدان العربية بهدف زرع متفجرات في نقاط استراتيجية هامة، والقيام بمؤامرات ضد حكومة البلد كسبيل لتطويعه وتحويله إلى بلد خاضع للغرب. وبالطبع (كما حدث في الواقع) تتكشف المؤامرة في النهاية ويُلقى القبض على المتآمرين.

إبان عرض الفيلم قال سليم رياض عنه: «الحقيقة أنني لم أقصد بفيلمي هذا، أن أقدم عملاً استعرض فيه عضلاتي كفنان، بل شئت استخدام الإمكانات التقنية، والانتشارية التي يتيحها فن السينما، كي أفضح أواليات السياسات الغربية الرسمية المنافقة التي لا تتوقف عن حياكة المؤامرات ضد الأنظمة التقدمية. ومن هنا تجدني هنا قد استخدمت أسلوباً سينمائياً بسيطاً مقبولاً لدى الجمهور، كي أصوِّر المؤامرة في فصولها، غير مكتف بالسرد السينمائي للأحداث، بل متجاوزاً هذا لأورد تحليلاً سياسياً لا ينسب الجرائم إلى قوى مجهولة يُزعم عادة أنها أكبر من طاقتنا بكثير، بل أشير بأصابع الاتهام واضحة إلى القوى الحقيقية التي تقف وراء كل ما يحاك حولنا من مؤامرات». وللوصول إلى هذا، استخدم سليم رياض في فيلمه كل العناصر الترويجية التي تؤهله للنجاح: إخراجاً دينامياً بسيطاً؛ نجوماً أوروبيين معروفين (مثل برنار فريسون)؛ تصويراً حاذقاً ومريحاً؛ وموسيقى ملائمة؛ وأخيراً تركيب شخصيات تجعل الفيلم شديد القرب من منطق أفلام كوستا – غافراس وإيف بواسيه. ويلفت سليم رياض النظر هنا إلى أنه كان في الفيلم أكثر صراحة من الناحية الاتهامية من معلِّمَي السينما السياسية الفرنسية هذين.

ويمكن القول ببساطة، وعلى الرغم من أية تحفظات يمكن التعبير عنها إزاء فيلم كهذا، أن تشخيص سليم رياض لعناصر فيلمه لم تخطئ؛ فالفيلم ضرب أرقاماً قياسية في الإقبال في عروضه الجزائرية... كما أن الجمهور في مدن وبلدان عدة استقبله في ذلك الحين مرحِّباً، حتى وإن كان «تشريح مؤامرة» يبدو اليوم منسياً بعض الشيء.. وعن صواب!

«ثرثرة فوق النيل»

(١٩٧١) ١١٥ د.

أسود وأبيض مع مشهد واحد بالألوان

إخراج: حسين كمال
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو وحوار: ممدوح الليثي
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: علي إسماعيل
تمثيل: عماد حمدي، أحمد رمزي، سهيل رمزي، ميرفت أمين

ليس هناك أي ذكر لهذا الفيلم في لائحة أفضل ١٠٠ فيلم حققت في مصر، التي صدرت في كتاب ضخم شارك في إنجازه عدد كبير من النقاد المصريين. هل يعني هذا أن النقاد المصريين لم يحبوا الفيلم؟ على الأرجح... لكن الفيلم عاش ولا يزال يعتبر حتى اليوم نموذجاً للسينما السياسية التي حققت في مصر، حتى وإن كان ثمة دائماً علامات استفهام محورها عرض الفيلم من دون مشكلات رقابية بعد شهور قليلة من انقلاب الرئيس أنور السادات على أساطين العهد الناصري، الذي يدينه الفيلم كما تفعل رواية محفوظ التي اقتبس الفيلم منها. فهل معنى هذا أن ثمة انتهازية ما في عرض الفيلم، وأنه استخدم سياسياً من قبل نظام ليحطم سمعة نظام آخر؟ ربما... غير أن هذا لا يقلل من قيمة الفيلم، وليس تغطيته كوثيقة سياسية عن إخفاقات عهد في تطبيق الشعارات التي كان قام على أساسها، بل بخاصة قيمته كعمل فني عرف فيه مخرجه كيف يتعامل بحذق مع نص أدبي يبدو منذ البداية وكأنه يتسلل بين رمال متحركة.

تدور أحداث الفيلم في عوّامةٍ راسيةٍ على النيل ومن حولها. في تلك العوّامة يجتمع بشكل يومي تقريباً، عدد من الأشخاص الذين يمثلون عدداً من قطاعات المجتمع المصري، يثرثرون ويدخنون متهكمين على كل شيء وعلى أي شيء، فيهم - كما في «ميرامار» الفيلم «المحفوظي» الآخر الذي يماثله مشاكسة ومصيراً - الموظف الصغير المطحون والنجم المفبرك الحائر من حول قيمة أدائه ومكانته، والموظفة الشابة الحسناء المتمردة على واقعها، والزوجة التي تبحث عن الانتقام في الغوص في الملذات بعدما اكتشفت خيانة زوجها، والصحافي الانتهازي، والمحامي المهمش، والأديب الذي يعيش دون مبادئ، والطالبة التي تعيش في ظل أسرة مستهترة، والصحافية التي تراقب ما يحدث وهي تتعاطى المخدرات وتنتقد كل ما حولها.

ولحراسة العوّامة ـ ومشاهدة ما يحصل فيها في صمت ذي دلالة ـ هناك البوّاب الهادئ الحكيم الذي يعبّر في نظراته عن رأي الشعب البسيط في هذه النماذج البشرية التي... أنتجتها الثورة! وذات ليلة في خضم سهرة حافلة بالرذائل والموبقات والثرثرة الفارغة يصدم أحدهم امرأة ويقتلها، ويبدأ النقاش في شأنها وشأن المسؤولية من حول المرأة القتيلة، ولكن انطلاقاً من هنا، من حول الوطن القتيل... فيما تنقطع الأوتار التي تربط العوامة بالشاطئ، لتبتعد هذه نحو مصير مجهول.

وتقول الناقدة رندة الرهونجي في حديثها عن هذا الفيلم: «إنه يضعنا أمام نماذج بشرية تختصر المشهد الاجتماعي لمصر منتصف ستينيات القرن المنصرم: سينما تهبط إلى الابتذال؛ صحافة ونقاد ابتذاليون يتلاعبون بالحقيقة؛ محامون فقدوا الإيمان بسلطة القانون؛ وأدباء سلبيون منفصلون عن الواقع؛ ونساء ضحايا للمدينة الفارغة وجدن في الجسد سبيلاً سهلاً للارتقاء الاجتماعي والشهرة (...) وفي حين قدم المخرج فيلمه في بداية عهد السادات ليدين به العهد السابق وليعبِّر عن خيبة النخب منه ويحمله مسؤولية هزيمة ١٩٦٧، فقد ظلت رواية نجيب محفوظ أرْحب من هذه القراءة حتى وإن تنبأت بنكسة حزيران بشكل أو بآخر (...). عرف المخرج كيف يمزج أدوات المسرح والأدب والسينما، فنراه يستعير شيئاً من المسرح ليحرِّك شخصياته داخل المكان الواحد الذي يحتل الزمن الأكبر من الفيلم، ليعود إلى الأدب بمونولوغات سردية تأملية، ولينتهي عند السينما، حيث البناء المتماسك للصورة التي تحيل على السينما الإيطالية بلونها ومناخها وقوة تأثيرها (...). استطاع فيلم «ثرثرة فوق النيل» على أية حال أن ينجو من المقارنة مع الأصل الأدبي وأن يتقدم منفرداً كمنجز سينمائي خلق لغته وأدوات تعبيره البصري...».

«ثلاثة على الطريق»

(١٩٩٣) **١٢٥ د. (ألوان)**

إخراج: محمد كامل القليوبي
تأليف: محمد كامل القليوبي
تصوير: سمير فرج
موسيقى: راجح داود
تمثيل: محمود عبد العزيز، عايدة رياض، نادر حسن

منذ عنوانه يعرّف القليوبي، وهو ناقد معروف وباحث في السينما كان لِتوِّه قد بدأ خوض الإخراج الروائي، فيلمه هذا بأنه فيلم طريق. ويتضح أن أفلام الطريق، تفتن القليوبي كما فتنت النقاد ونخبة الجمهور بشكل متواصل منذ بدايات السينما.

أما رحلة الطريق هنا فتأتي طبيعية غير مفتعلة، أي أن ما يطلقها هو مهنة الشخصية المحورية في الفيلم، لا حال وجودية أو حادثة معينة أو مطاردة من نوع معهود. وعلى هذا

النحو يدخلنا المخرج/المؤلف فوراً في نوع من الواقعية بدا دائماً عزيزاً على قلبه كناقد. ولا سيَّما أن هذا النوع من الواقعية يتيح لصانع العمل الإبداعي أن يتأمل المجتمع دارساً عدداً كبيراً من نماذجه، محاولاً إيجاد تفسيرات لعدد من أوضاعه.

الشخصية المحورية هي هنا، إذاً، سائق الشاحنة محمود الذي اعتاد التجوال في شاحنته باحثاً عن رزقه في نقل البضائع وغيرها بين عدد من محافظات مصر. وهو خلال أحد تنقلاته التي كان يقصد فيها طنطا يوافق على أن يصطحب معه الصبي خليل الهارب من بيت أبيه العائلي بفعل معاملة زوجة أبيه السيئة له. وهكذا يبدأ الاثنان رحلتهما في الشاحنة من الأقصر إلى طنطا. وهي مسافة تسمح بشكل طبيعي بالقيام بجولة على رقعة كبيرة من التراب المصري، وبين شتى شرائح مجتمع مصر. ونحن سرعان ما سنعرف أن بين ما ينقله محمود في الشاحنة كمية من المخدرات، ما اعتاد فعله في تنقلاته وقد علمه الزمن كيف يتفادى الوقوع في مخالب رجال الأمن.

وهنا خلال الرحلة يحدث - وهو ما يذكرنا في مجال آخر بأحداث فيلم «طريق» مصري آخر قديم هذه المرة هو «صراع في النيل» - أن يزور محمود والصبي خليل أحد الموالد، حيث يلتقي راقصة يعرفها مسبقاً، تسأله أن يصطحبها حيث تقصد لقاء واحدة من صديقاتها، ثم يحدث أن يسرق نشال محفظة محمود ويتمكن خليل من استرجاعها ما يمتن العلاقة أكثر بين الاثنين، بعدما أصبحت العلاقة ثلاثية مع وجود الراقصة هذه المرة، ما شكل نوعاً من عائلة صغيرة عارضة. وسرعان ما سوف ينضم إلى هذه العائلة شابان أحدهما شيوعي والثاني إخواني. صحيح أن هذا الانضمام في سياق الفيلم بدا مفتعلاً همُّه فرض فصاحة لفظية سياسية مباشرة على فيلم كان في غنى عنها. غير أن هذا الحضور سوف يجد تبريره بعد قليل عندما يؤدي وجود منشورات دعائية حزبية في أيدي الشابين إلى القبض على محمود بتهمة بث دعاية سياسية. في وقت تغادر فيه الراقصة ويصر الصبي خليل على البقاء حتى الوصول إلى طنطا. وعلى الرغم من أن الشرطة ستفتش شاحنة محمود وتعثر فيها على المخدرات. سوف يفلت الرجل هذه المرة من جديد إذ يتبين أن المخدرات مغشوشة فهي ليست أكثر من كمية من الحنة.

في نهاية الأمر يصل محمود وخليل في الشاحنة إلى طنطا ليفاجأ الصبي بأن أمه راقصة في الأفراح.. كما بزوج أمه يرفض بقاءه معهما. وهنا، حتى بعدما كان خُيِّل إلى محمود أنه «تخلص» أخيراً من خليل، يعود إليه هذا وقد قرر البقاء والعيش معه حتى يتعلم منه مهنته في المستقبل.

على الرغم من أنه يصعب القول إن هذا الفيلم قد حمل أي جديد، فلا بد من أن نلاحظ أنه حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً، قفز بمخرجه الذي كان هنا يحقق فيلمه الأول، إلى مكانة متقدمة في حاضر السينما المصرية، ما جعل النقاد يبحثون عن سر نجاح فيلم كان كثُرٌ

يتوقعون له الفشل. ولكن يبدو أن قوة الفيلم كمنت في حركيته، حيث تمكن عبر رحلة واحدة من أن يتغلغل في نواحٍ عديدة من الحياة المصرية، ومن أن يقدم نماذج عديدة من أشخاص علاقات مستقاة مباشرة من الواقع المتعدد للحياة الشعبية المصرية.

ولعل الناقد أحمد الحضري قد لخص هذا كله حين كتب عن «ثلاثة على الطريق» يقول: «يتناول محمد كامل القليوبي من خلال هذه الرحلة مشاكل الأسرة والعلاقات غير الشرعية وتهريب المخدرات ومشاعر المراهقة، وخلال هذه الرحلة أيضاً يعرض لنا ما يدور من مشاكل دولية حولنا عن طريق (استخدامه) راديو السيارة أو جهاز التلفزيون في المقهى (معرّجاً) على التطرف الديني وأحداث البوسنة وفلسطين».

«ثلاثية الأطفال والأحلام»

(١٩٩٠ ـ ٢٠٠١)

«أطفال جبل النار» (١٩٩٠)	٥٦ د. (ألوان)
«أحلام المنفى» (٢٠٠١)	٥٦ د. (ألوان)
«أطفال شاتيلا» (٢٠٠١)	(ألوان)
إخراج:	مي المصري
تصوير:	فؤاد سليمان، حسين نصار، جيمي مايكل
موسيقى:	أنور ابراهم، سيمون شاهين، فيشوا موهان باشا

يظل المتن الرئيسي لعمل مي مصري السينمائي مؤلفاً من «ثلاثيتها» «أطفال جبل النار» (١٩٩٠) و«أطفال شاتيلا» (١٩٩٨) و«أحلام المنفى» (٢٠٠١)، إضافة إلى فيلم مميز عن «حنان عشراوي» حققته في الضفة الغربية عام ١٩٩٦.

والأفلام التي نتحدث عنها هنا، ونعتبرها ثلاثية، تنتمي من الناحية الشكلية إلى «السينما التسجيلية»، حتى وإن كانت مي المصري نفسها ترفض هذه التسمية لأنها لا ترى أنها مخرجة تحمل كاميرا لـ «تسجل» بها واقعاً ما.

وهذا صحيح، بالطبع، ذلك أن أفلام مي المصري لا تنتمي قطعاً إلى ذلك النوع السينمائي الذي يهمه أن يصور الواقع، حتى وإن كانت النتيجة التي يراها المتفرج في نهاية الأمر على الشاشة، ولمدة ساعة عرض الفيلم، صورة لواقع ما. فكاميرا مي المصري ومواضيعها واشتغالها على هذه المواضيع هي أكثر مراوغة وذكاء من أن تكتفي برصد واقع معين.

وليست المسألة، حتى، مسألة توليف كما يحدث في أفلام تصور عشرات الساعات، لتنجز في نهاية الأمر في غرفة أمام طاولة التوليف عبر اختيار اللقطات الأكثر ملاءمة لـ «قول خطاب ما». ذلك أن سينما مي المصري، في جوهرها، لا تسعى إلى قول خطاب معين. إنها، وبشيء من الاختصار، سينما تعيد ترتيب الواقع ـ وإلى حد ما كما تفعل السينما الروائية، ولكن هنا مع «ممثلين» تطلب منهم المخرجة أن يلعبوا أدوارهم الحقيقية في الحياة.

أما غاية مي المصري من تصوير هذا «الواقع وقد أعيد ترتيبه»، فلا تبدو واضحة تماماً لأول وهلة. بل لعل المخرجة نفسها، حين تدخل بكاميراها عالماً أو موضوعاً ما، لا تكون على علم مسبق بما تريده من ذلك العالم. إنها تكتشف. تسبر أغوار الأشخاص، من دون أن تتوقف طويلاً لتحليل الأحداث. «الأحـداث تحدث من تلقائها» تقول مي المصري، مضيفة: «وقد يمكن أن أقول إنني محظوظة، إذ في مرات عدة وفيما كنت أصور وأبحث وأدهش أمام عالم أتسلل إليه، تسلُّل المتمي لا تسلُّل المتلصص، كانت الأحداث سرعان ما تتصاعد من أحداث صغيرة إلى أحداث كبيرة. كان حظّي أن تكون كاميراي هناك لتصور ما لم أكن أتوقعه، ما كان ولا يزال يضفي على فيلمي أبعاداً تخرج به عن إطاره المعدِّ له أصلاً».

فيلم «أطفال جبل النار» كان يجب أن يتخذ شكل «يوميات» تكتبها مي المصري بالكاميرا، في وصف زيارة تقوم بها لمدينتها الأصلية نابلس. كانت زيارتها الأولى للمدينة وأهلها بعد غياب ١٧ سنة، وكان في ودِّها ـ وفريق العمل المرافق لها ـ أن يصورا الحياة في المدينة. ولكن فجأة تدافعت الأحداث: الانتفاضة الأولى، سقوط الشهداء، امتلاء الأزقة بأطفال يقاومون. وجنازة جار استشهد. وهكذا، من غرفتها في المنزل العائلي، من نافذة سيارة، في مطبخ بيت عادي، وسط أطفال يلعبون لعبة الموت والنضال، تحول فيلم مي المصري من فيلم عن لقاء امرأة بمدينتها بعد غياب، إلى فيلم عن فيلم يحقق عن المدينة. صارت السينما هي الموضوع: صنع السينما وسط استحالة صنع السينما. ومن هنا صارت الكاميرا الشخصية المحورية في الفيلم: صارت المصوِّر بقدر ما هي المصوَّر؟

أما «أحلام المنفى» فينطلق من أن مي المصري، خلال عملها على «أطفال شاتيلا»، كانت قد تعرفت إلى مجموعة من الصغار والمراهقين، ورصدت نوعاً من التواصل بين فتيات من المخيم، ومواطنات لهن في مخيم الدهيشة الفلسطيني، عبر الإنترنت. في البداية توجهت مي المصري بالكاميرا، لتصور ذلك التواصل، لكن الذي حدث هو أن الإسرائيليين كانوا انسحبوا أثناء ذلك من جنوب لبنان، ما فتح المجال أمام لقاء، عبر «حدود الخوف» بين الصغار الذين لا يعرفون بعضهم بعضاً إلا عبر الإنترنت وعبر الأحلام والآمال والمآسي المشتركة.

وإذ رتبت مي المصري لقاء بين أطفال المخيمين عند الحدود اللبنانية ـ الفلسطينية، تبدل فيلمها تماماً، اتخذ حياته الخاصة، بالقدر الذي حدث فيه تبدُّلٌ جذري في علاقة الصغار والمراهقين، من الجانبين بعضهم ببعض. ومن جديد صارت «السينما» هي الموضوع هنا: السينما في قدرتها على إعادة تشكيل الواقع انطلاقاً من عناصره الطبيعية، وليس من طريق عناصر تخييلية مقحمة عليه. ولكن هل يمكن القول هنا، حقاً، إنه يمكن الحديث عن حدود تفصل بين الواقعي والتخييلي؟ هذا ما

يمكن العثور على جواب عنه في الفيلم الثالث (الثاني زمنياً) «أطفال شاتيلا»، إذ هنا تصبح اللعبة أكثر وضوحاً: لعبة الكاميرا والتصوير هي العنصر الأبرز والمحرك. والكاميرا جزء من المشهد العام.

أفلا يقترح علينا هذا كله أن ما نراه في «ثلاثية» مي المصري هذه، هو سينما عن السينما؟ سينما تستهدي - ولو بشكل عفوي - بما كان قاله الألماني/ الفرنسي جان - ماري شتروب يوماً من أنه، بدلاً من أن يحقق فيلماً عن هاملت، يفضل أن يحقق فيلماً عن الممثل الفلاني وهو يلعب دور هاملت.

ما نشاهده على شاشة أفلام مي المصري، إنما هو أطفال فلسطينيون يلعبون أدوار أطفال فلسطينيين: أدوارهم الحقيقية في الحياة. لكنهم هنا، وتلك هي نقاط القوة الأساسية في سينما «الحقيقة» هذه، يعرفون أن المطلوب منهم أن يجابهوا الكاميرا، كممثلين يشاركون في لعبة مرايا لا بداية لها ولا نهاية. لعبة مرايا تقودها وتخوضها عين مخرجة ذكية، قد لا يصح أن نقول إنها تعرف مسبقاً ماذا تريد، ولكن يصح القول إنها تعرف كيف توظف ما قد يفاجئ غيرها بحدوثه أمام كاميراها.

ومن هنا يمكن أن نفهم مي المصري حين تقول إنها لا «تسجل» مجريات الواقع هنا، ذلك أن الواقع كما تصوره ليس الحياة نفسها، بل حياة أخرى مستقاة من الحياة لكنها تتجاوزها. فمثلاً حين تقول منى، طفلة مخيم شاتيلا، في «أحلام المنفى» عند بداية الفيلم إنها تفضل أن تكون عصفوراً يطير على أن تكون فراشة توضع داخل كتاب لتزينه، تعرف منى - وتكتشف مي المصري بالتالي - أن مثل هذا الكلام لا يمكن أن يقال هكذا في حياة كل يوم: يمكنه أن يقال أمام كاميرا، أو في رسالة، أو في قصيدة شعر. وحين يجلس فادي (طفل «جبل النار» الرائع) ليتحدث عن «الشباب المقاتلين» قائلاً في النهاية وهو يبتسم بسحر وملعنة «سنقاتل» - ماداً حرف القاف إلى ما لا نهاية -، يعرف فادي وتعرف مي أن هناك كاميرا تصور... أن هناك سينما تصنع للتو؛ تحاول أن تنقل من الواقع شاعريته الاستثنائية.

سينما تشبه مفهوم جويس لـ «العمل قيد التحقق»، وشاعرية الواقع، وسينما تصور أناساً يلعبون السينما: تلك هي العناصر الثلاثة الأساسية التي يمكن رصدها في السينما التي حققتها مي المصري، منفردة، حتى الآن. ومع هذا، ليست هذه السينما سينما عشوائية مغلقة على موضوعها الفني.

إنها، بعد كل شيء، سينما تقول قضية. وقضية سينما مي المصري المحورية هي فلسطين: فلسطين كوطن لا يزال قيد التكون، وهوية يجب على الصورة أن تحفظها من الاندثار. وهذان العنصران يؤمّنهما، هنا، تتالي أحداث كل فيلم من الأفلام. ودائماً خلال زمن التصوير والكاميرا المندهشة - بمراوغة لذيذة - أمام ما يحدث. فمثلاً، تطلب منى - ابنة شاتيلا في «أحلام المنفى» - من منار - ابنة مخيم الدهيشة، ورفيقتها بالإنترنت من بعد - أن تصف لها، بعد زيارة قرية آبائها الأصلية شمال الضفة الغربية. فتزور

منار القرية لتجدها خراباً، لكنها ترسل إلى منى حفنة من ترابها. وهذا التراب، يصبح لدى منى كناية عن فلسطين. وربما البديل المنطقي الوحيد للوحل القاتل الذي كانت كاميرا مي المصري رصدته في أزقة مخيم شاتيلا، وسط مستنقعات تصورها حين تبدي منى - ورفاقها - بهدوء رغبتها في أن تعيش البحر وفضاءه. وهذا كله يحدث أمامنا هنا. وتبدو الكاميرا وكأنها تكتشفه لحظة اكتشاف شخصيات الفيلم له. ومرة أخرى حين يأخذ الجد حفيدته ليزور القرية التي كانت مسقط رأسه ويكتشفا بيته الحقيقي الأصلي وما تبقى منه. هنا، الكاميرا موجودة أيضاً تسجل لحظة الاكتشاف.

إن مثل هذه المشاهد واللحظات هي ما تخلق ذلك التداخل بين الأفلام والمواقف، وتعطي أجزاء الثلاثية وحدتها الجانبية. أما الوحدة الأساسية فيؤمنها حضور مي المصري كمخرجة للأفلام. ولكن هل هي هنا مخرجة وحسب؟ من الصعب تصور هذا. ذلك أن المخرجة هنا - وهذا سبب إضافي يبتعد بنا عن عالم التسجيلي - شخصية أساسية في الأفلام. ليس فقط لأنها تحضر وراء الكاميرا دائماً، وأحياناً أمامها «كمايسترو» يقود تسجيل ما يحدث، حتى وان كان غير قادر على قيادة الأحداث نفسها، بل أيضاً لأن الأساس هنا، وفي كل لحظة، هو لعبة المرايا التي تقودها. فالحدود بين المصوِّر والمصوَّر تنعدم هنا، تماماً كانعدام الحدود بين المتخيل والواقعي، وبين فلسطين ولبنان.

والمدهش في هذا كله أن هذا التوحد بين العناصر والشخصيات يهيمن تماماً، إذ إن كل شيء يبدو وكأنه آتٍ من البداهة ليلتحم في بوتقة واحدة: العنصر الوحيد الدخيل في الموضوع هو الجندي الإسرائيلي (في «جبل النار») فهو يبدو بعيداً، دخيلاً، غريباً... وأحياناً مثيراً للشفقة. لا يعرف ماذا يفعل هنا. وبالكاد يعرف لماذا عليه أن يَقتل أو يُقتل.

المهم هنا، أن كاميرا مي المصري تصوره عرضاً، من دون أن تبدو أنها تفعل ذلك: إنه الواقع الوحيد غير المشتغَل عليه. ووجهه الوحيد الذي لا يبدو أنه يريد أن يقول شيئاً. في المقابل واضح أن أطفال المخيمات، إذ عرفوا انهم أمام كاميرا تصورهم، أرادوا أن يقولوا أشياء كثيرة: وليس فقط الحرب والمعاناة (كما يحدث دائماً في الأفلام الفلسطينية الروائية!). إنهم يتحدثون عن الحب والزواج، عن الجمال وعن السينما. يضحكون ويسخرون وكأنهم في برامج حوارات تلفزيونية... لكنهم، ولأن التجربة علمتهم كيف يمثلون جيداً، ولأن عفويتهم كشفت لهم أنهم هنا في خضم لعبة مرايا، يفرضها عليهم حضور المخرجة وفريقها بكاميراته وآلاته، يعرفون كيف يزيِّنون كلامهم. فالعري هنا غير ممكن، لفظاً وتعبيراً عن العواطف.

ولنتذكر كيف أن منى، حين بكت مرتين في «أطفال المنفى» - مرة إذ تذكرت موت أبيها، ومرة إذ راحت تقرأ رسالة وصلتها بغتة من رفيقتها سمر التي سافرت من دون إخطار إلى لندن كأسرة الحياة والصداقة - أبعدت

وجهها عن الكاميرا تماماً. ذلك أن لها صورة لا ينبغي أن تكشف أي ميلودراما في عواطفها. ولأن كاميرا مي المصري، غير تلصصية، حتى حين تدخل الحميميات، احترمت هذه الكاميرا رغبة منى في البكاء خفية، مركّزة مرة أخرى على جانب حاذق وحقيقي من لعبة المرايا (ومي المصري ستقول لاحقاً إنه في الوقت الذي كانت فيه مستسلمة لدموعها خفيةً عن الكاميرا «كنا جميعاً نبكي وراء الكاميرا» ـ. أفلا توصل مي المصري لعبة المرايا هنا إلى أقصى حدودها؟

«الجبل»

(١٩٦٥) ٩٦ د. (أسود وأبيض)

إخراج: خليل شوقي
قصة وحوار: فتحي غانم
تصوير: ضياء المهدي
موسيقى: إبراهيم حجاج
تمثيل: سميرة أحمد، عمر الحريري، ماجدة الخطيب

لا شك في أن الذين شاهدوا فيلم «المومياء» في مصر وبخاصة خارجها، يفوق عددهم كثيراً عدد الذين شاهدوا فيلم «الجبل»، غير أن الذين شاهدوا الفيلمين، وهم بالتأكيد أقل من هؤلاء وأولئك، لاحظوا نوعاً من الغرابة غير المباشرة بين العملين. ولعل سر ذلك يكمن في أن الفيلمين معاً، وكلاً على طريقته، ينطلقان من «المغامرة» الإبداعية العمرانية التي خاضها العمراني المصري الكبير المهندس حسن فتحي صاحب كتاب العمارة مع الشعب.

مهما يكن، إذا كان شادي عبد السلام، في «المومياء» قد بدا متأثراً، وإن بطريقة موازية، جمالية أكثر منها موضوعية بعوالم حسن فتحي وأفكاره، فإن فيلم «الجبل» استناداً إلى قصة فتحي غانم المعروفة والتي اقتُبس منها الفيلم، يبدو أكثر ارتباطاً بحكاية حسن فتحي، وذلك لأن غانم إنما أراد، أصلاً، في روايته، أن يروي الحكاية، وينطلق منها في تأمل عميق لمفهوم الثورة، ولا سيَّما الثورة حين تنزل إلى الناس من أعلى، من دون أن تأخذ في حسبانها مصالحهم وتاريخهم وتراثهم، ثم بخاصة مصادر رزقهم.

والحقيقة أن فتحي غانم في قصته، وبالتالي خليل شوقي في فيلمه، عرفا كيف يقدِّمان أعمق مرافعة حول الثورة، مرافعة تتجاوز، ومن بعيد، مغامرة حسن فتحي، حتى وإن كانت ترويها بشكل يكاد يكون حرفياً. فحكاية الفيلم هي حكاية أهالي قرية القرنة ـ القرية التي بنى حسن فتحي تجربته العمرانية فيها ـ الذين كما يقول ملخص حكاية الفيلم «رفضوا هجر سكناهم في الجبل، حيث كانوا هناك يؤمّنون عيشهم من نهب آثار مصر الفرعونية، وبيعها لمن يشتري من الأجانب». وكانت السلطات قد بنت لهم، بمبادرة من المهندس فهمي، قرية نموذجية أمّنت لهم فيها كل مقومات العيش الحديث معطوفاً على التراث العمراني العربي ـ المصري الأصيل.

رفض السكان، إذاً، الانتقال إلى القرية النموذجية، لسبب بسيط، وهو أن العيش الذي كانت تؤمنه لهم سرقة الآثار، لم يعد متوافراً هنا. أضف إلى هذا أن السكان كانوا، ومنذ زمن بعيد، يتوقعون اليوم الذي يعثرون فيه على كنز هنا توارثوا أخباره. وحده الشاب حسين من بين السكان يحاول مساعدة المهندس، إذ كان الجبل قد شهد مقتل أبيه وأخته أثناء البحث عن الكنز، ما جعله غير قادر على الإيمان بعد بهذه الخرافة.

غير أن دعم حسين هذا للمهندس لن يجديه نفعاً، ولا سيَّما إذ تظهر إحدى أميرات العائلة المالكة، المشاركة لسيدة أجنبية في المتاجرة بالآثار. وهذه حتى وإن كان وجودها وتجارتها يعززان تمسك سكان الجبل بمساكنهم القديمة، فإنها تقيم الحفلات الصاخبة في القرية النموذجية الجديدة ما تفاقم من رفض السكان لهذه القرية، فيواصلون البحث عن الكنز، لكنهم حتى نهاية الفيلم ولقطته الأخيرة، لن يتمكنوا من العثور عليه، بل تطالعهم الخيبة التي سوف لن تثنيهم على أية حال عن إلحاق الهزيمة بالمشروع النموذجي، وهو ما تعبِّر عنه اللقطة الأخيرة التي تلي العثور على بئر عميقة جافة.

إن هذه اللقطة تصور الجبل في شموخه وكبريائه، أي في انتصاره على الحداثة. وربما يمكننا أن نقول هنا: في انتصار، على الثورة، حتى وإن كانت أحداث الفيلم تدور في أيام العهد الملكي، أمينة في ذلك لتاريخ تجربة حسن فتحي نفسه.

ولكن يمكننا أن نفهم، إذ كتب غانم قصته أيام العهد الثوري وحقق الفيلم في ظل ذلك العهد، وبأموال القطاع العام، أن التلميح كان واضحاً: لا يمكن تغيير حياة الناس من فوق، لمجرد أن ثمة رغبات ثقافية تدفع دعاة التغيير إلى ذلك.

«جميلة الجزائرية»

(١٩٥٨) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: يوسف شاهين
قصة: يوسف شاهين
سيناريو وحوار: نجيب محفوظ، عبد الرحمن الشرقاوي
تصوير: محمد عباس
تمثيل: ماجدة، أحمد مظهر، صلاح ذو الفقار، زهرة العلى

حين تحمست الفنانة المصرية ماجدة خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين، لثورة الجزائر التي كانت قد اندلعت قبل فترة، اتصلت بالمخرج الشاب، آنذاك، يوسف شاهين لتعهد إليه إخراج فيلم قررت هي أن تنتجه عن نضال جميلة بوحيرد، التي كان اسمها على كل شفة ولسان في الوطن العربي آنذاك... وأيضاً في فرنسا، ولكن مع اختلاف بيّن في النظرة إليها.

طبعاً كان شاهين يعرف اسم جميلة جيداً، وكان يعرف مثل عشرات الملايين العرب أن ثمة في الجزائر ثورة. أما ما عدا هذا، فكان

مجهولاً تماماً بالنسبة إليه. ولسنا ندري ما إذا كان قد فاتح ماجدة بهذا الأمر حين التقيا، لكننا نعرف طبعاً أن ماجدة نفسها كانت تقدم على مجازفة فنية مدهشة: تطلب من شاهين تحقيق الفيلم، في وقت يُرجَم هذا الأخير ويُشْتَم إثر عرض فيلمه «باب الحديد» الذي اعتبر فيلماً ملعوناً لا علاقة له بالسينما وسنفهم لاحقاً أن لا علاقة له بالسينما... التي كانت سائدة في مصر في ذلك الحين.

المهم أن شاهين، حين طلبت منه ماجدة العمل معها، كان لا يجد أي منتج يعهد إليه بأي فيلم. ومن هنا أقبل على المشروع بحماسة. أما الضمانة، فكانت في مكان آخر: في السيناريو الذي تشارك في كتابته بعض أصحاب الأسماء الألمع في الثقافة المصرية في ذلك الحين: نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وعلي الزرقاني ووجيه نجيب، عن فكرة ليوسف السباعي. إذاً، في هذا المناخ، ومع هذه الصحبة، لم يكن مطلوباً من شاهين أن يكون أكثر من منفذ تقني لفيلم يراد منه أن يكون عملاً وطنياً، يمثل إسهاماً مصرياً حقيقياً في دعم الثورة الجزائرية.

ونحن إذا قلنا هنا إن الفنانة ماجدة كانت هي المنتجة، فإن هذا لا يعني، بالطبع، أن مؤسسات الدولة المصرية لم تكن لها يد في إنتاج الفيلم. ولا يمكن أن يشكل هذا الكلام لوماً لأحد، ذلك أن ثورة الجزائر كانت ذات شعبية، وكان نضال أبنائها محتاجاً إلى أن يرفد عربياً، في وقت كان فنانون فرنسيون وغير فرنسيين يتسابقون لإنتاج أعمال فنية وأدبية يقف القسم الأفضل منها إلى جانب النضال الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي. ومن هنا جاء فيلم شاهين ليعوض الغياب العربي. وهو أدى غرضه في نهاية المطاف، ولو وجدانياً. وحتى وإن كان سينمائيون ونقاد ومناضلون جزائريون، سيسخرون لاحقاً من تبسيطية الفيلم، لا سيَّما إذ اختصر نضال مئات الألوف من المجاهدين، في ما فعلته امرأة وحوكمت من أجله، من المحتل.

والحال أن مشاهدة «جميلة الجزائرية» اليوم لن تجعلنا أكثر مناصرة للفيلم من هؤلاء الجزائريين، ذلك أن هذا الفيلم المنتمي حقاً إلى السائد من «السينما الوطنية المصرية» التي كانت تنتج في ركاب «ثورة الضباط الأحرار» ورغبتها في أن توجد سينما مؤدلجة تستخدم في تعبئة الخواطر والأنفس حول القضايا الوطنية، عكس تماماً رؤية عاطفية تكاد تكون دعائية، للثورة الجزائرية، رؤية كانت أدبيات المرحلة ومقالاتها الصحافية تساندها: من ناحية عن عروبة الجزائر؛ ومن ناحية ثانية، عن الشيطنة المطلقة للعدو... وما إلى ذلك. فإذا أضفنا إلى هذا مسألة البطولة الفردية، وحكاية جميلة وحدها كمحور للفيلم، يمكننا إن لم يكن طرح هذا الفيلم من فيلموغرافيا يوسف شاهين، فعلى الأقل عدم إعطائه مكانة أساسية في فيلموغرافيا سينما الثورة الجزائرية.

غير أنه في مقابل هذا، كان يسجل، بعد شرائط قليلة حققتها السينما المصرية للحديث عن قضية فلسطين (وكلها لا تقل تبسيطية عن «جميلة الجزائرية»)، لهذا الفيلم

أنه شكَّل خروجاً لبعض السينما المصرية عن المواضيع الداخلية، لتأمُّل الأحوال العربية. ولم تكن مصادفة أن يتزامن هذا مع توجهات الثورة المصرية نفسها نحو الوطن العربي، ما «توّج» في العام نفسه الذي حقق فيه «جميلة الجزائرية» وعرض، أي عام ١٩٥٨. بتلك الوحدة «الاندماجية» مع سورية التي أثارت حماسة كبيرة قبل أن تجهض بعد سنوات قليلة.

غير أن هذا كله، يجب ألا ينسينا أننا هنا، مع «جميلة الجزائرية» في صدد فيلم سينمائي. ذلك أن يوسف شاهين، الذي وجد نفسه مع سيناريو لا يحق له أن يحدث أي تبديل في سياقه الحدثي، أو بعده الأيديولوجي، أحس بشيء من الراحة بالتخلص من أي مسؤولية في هذا المجال، ما جعله قادراً على أن يتفرغ للعمل الفني، مشتغلاً على كاميراه وممثليه بمقدار ما يمكنه ذلك، وهو يسعى إلى تطوير لغته السينمائية التي كانت شهدت مع «باب الحديد» قفزة نوعية بالتأكيد.

صحيح أن ما في الفيلم من أحداث، ينسب إلى «الواقع التاريخي» المعاش، وأن ما فيه من أفكار سياسية، ينسب إلى «رفاق درب» الثورة من الكتاب الذين كتبوا القصة والسيناريو. لكن شاهين يبدو هنا مسؤولاً عن كل ذلك التداخل بين الأماكن والأحداث والشخصيات، والذي أوجد توليفة لا بأس بها بين البعد الوطني الحدثي المنسوب إلى الجزائر والبعد الروائي المعهود في السينما المصرية، ولا سيَّما من خلال استخدام ممثلين لم يتمكن أي منهم من إقناع المتفرج بأنه جزائري، حتى ولو مثل الواحد منهم (ماجدة أو أحمد مظهر أو زهرة العلا، أو رشدي أباظة أو صلاح ذو الفقار) خارج مألوفه.

فهؤلاء كانوا نخبة النجوم في مصر في ذلك الحين، ومن هنا لم يكن سهلاً على المتفرج، مصرياً كان أم عربياً، أن ينسى من هم طوال ساعتي عرض الفيلم... لا سيَّما ماجدة، التي أضفت على شخصية جميلة مسحة، ذكَّرت المتفرجين في كل لحظة بلقبها الشهير عند ذاك: «عذراء الشاشة العربية»، وبدت لحظات لقائها مع أحمد مظهر، لقطات منتزعة من عشرات الأفلام الدرامية ـ الرومانسية المصرية. ناهيك بأن الممثلين والكومبارس المصريين، الذين قاموا بأدوار الضباط أو الجنود أو المواطنين الفرنسيين، كان يبدو على سيماهم في كل لحظة انزعاجهم من لعب دور المحتل. لكن شاهين لم يبدُ عابئاً بهذا كله. بل لعب لعبته الإخراجية، محاولاً قدر الإمكان أن يغطي على «صدقية» الواقع التاريخي، بألعاب سينمائية، من الواضح أنها سلَّته كثيراً، ومكنته من خوض تجارب في حركة الكاميرا، وفي تقطيع المشاهد، ستؤسس بالتأكيد بعض أفضل لحظات التشويق في أفلام تالية له.

بعد هذا كله، هل كانت تهمُّ شاهين حقاً حكاية الفيلم التي تدور أحداثها في العاصمة الجزائرية خلال الصراع العنيف، والبطولي من دون شائبة من الجزائريين الوطنيين (الطيبين دائماً) ويجبنٍ وخِسَّةٍ من الفرنسيين الأشرار؟ وهل أهمته أكثر من هذا، حكاية جميلة الطالبة

الشابة التي عاشت الأحداث في مدينتها وهي ترصد ما حولها بانتباه، حتى اللحظة التي تعتقل فيها واحدة من صاحباتها ما يوقظ وعيها الفاعل ويجعلها تنخرط بدورها في النضال، الذي أدى إلى اعتقالها ومحاكمتها؟

تشكل حكاية جميلة هذه العمود الفقري للفيلم... لكن ثمة عوالم أخرى فيه: القمع الذي يخوضه الجنرال الفرنسي بيجار وجنوده المظليون في «القصبة» الجزائرية (تحولت في الفيلم إلى ديكور سيقول الجزائريون لاحقاً أنْ لا علاقة له البتة بالقصبة الحقيقية). ثم هناك المحاكمة وبدء تنبُّه الرأي العام الفرنسي إلى الظلم الذي يتعرض له الجزائريون، هذا التنبُّه الذي يمثله إسراع المحامي جاك فرجيس إلى الدفاع عن جميلة أمام المحكمة، جميلة التي ينتهي الفيلم عليها، منتصرة على المحكمة تنادي عالياً بالنصر النهائي للشعب الجزائري.

مهما يكن من أمر، راق هذا الفيلم كثيراً المتفرجين العرب، الذين كانوا يصفقون عند كل لحظة من لحظاته، ويحلمون بالانتصارات الكبرى، بل حتى الجزائريين، الذين لم يستسيغوا الفيلم كثيراً، مفضلين عليه أفلاماً أوروبية حققت قبله وأخرى ستحقق من بعده، قالوا: «بعد كل شيء يمكننا اعتبار هذا الفيلم صرخة إلى جانب الحرية والنضال»، آخذين في الحسبان، المفعول الذي كان لهذا الفيلم في البلدان العربية، حيث ساهمت نجومية أبطاله، ولا سيَّما ماجدة، في توعية كثر على ما كان يحدث في ذلك البلد العربي.

أما بالنسبة إلى شاهين، فإنه ويا لغرابة الأمر! ما إن انتهى من «جميلة الجزائرية» حتى راح يخوض واحدة من أكثر مراحل مساره السينمائي «سواداً» على حد تعبيره، إذ حقق من بعده أربعة أفلام ميلودرامية متتالية، أعلن دائماً ندمه على تحقيقها، قبل أن يخوض تجربة دعائية تالية، ولكن هذه المرة من خلال شخصية صلاح الدين الأيوبي.

«الجنة الآن»

(٢٠٠٥) ٩٠ د. (ألوان)

إخراج:	هاني أبو أسعد
سيناريو:	هاني أبو أسعد، بيروباير
تصوير:	انطوان ايبرليه
موسيقى:	جينا سومدي
تمثيل:	قيس ناشف، علي سليمان، لبنى الزبال

«كان من المهم جداً أن يشاهد الإسرائيليون هذا الفيلم... ففي العادة هم لا يريدون أن يروا الفلسطينيين، الذين صاروا بالنسبة إليهم صنواً للرجل غير المرئي. لذا سنحاول الآن أن نضع الرجل غير المرئي هذا على شاشات السينما عندهم». بهذا الكلام علق هاني أبو أسعد، مخرج الفيلم الفلسطيني «الجنة... الآن» على السجال الحاد الذي دار في برلين خلال دورة مهرجانها الذي عرض فيه فيلمه هذا ونال جائزتين ثانويتين. ومردّ ذلك القول الإدراك العام بأن «الجنة... الآن» ليس من الأفلام التي قد يحب الإسرائيليون مشاهدتها، أو قد تحب

سلطات تل أبيب أن تشاهدها معروضة في صالاتها.

مهما يكن، منذ عروضه الأولى تلك كان يمكن الوقوف بقوة إلى جانب المتحمسين لهذا الفيلم الذي أتى يومها ليُضاف إلى سجل سينما فلسطينية، شابة وحيوية ومتميزة فنياً أيضاً، بدأت تفرض حضورها بقوة - على مهرجانات السينما في العالم الأوروبي على الأقل - وتنتج تحفاً صغيرة تحمل حيناً توقيع ميشيل خليفي وحيناً إيليا سليمان أو رشيد مشهراوي أو مي مصري أو توفيق أبو وائل. بيد أن الصورة هذه المرة بدت إلى حدّ ما مختلفة. وذلك بالتحديد لأن «الجنة... الآن» نفسه فيلم مختلف. مختلف في موضوعه الجديد، والراهن، مختلف في دينامية لغته السينمائية، ومختلف في قدرة مخرجه على إدارة ممثليه بحرفية مدهشة، ومختلف حتى بترجمة ردود الفعل التي يجتذبها.

فهنا تحت دائرة التعاطف المسبق يجد المتفرج نفسه أمام عمل يجمع الدراما بالتشويق؛ السياسة بالكوميديا؛ الواقع بالتأمل الفكري. وكل هذا من حول موضوع يمس جوهر ما يثير اهتمام العالم أجمع: «موضوع الإرهاب» كما يطلق عليه في الغرب. فـ«الجنة... الآن» اختار أن يطرق هذا الموضوع، مباشرة ومن أوسع أبوابه، طارحاً الكثير من تلك الأسئلة الشائكة التي تدور حول من هو الانتحاري؟ كيف يصبح قنبلة متحركة، جاعلاً من جسده، سيارة «مفخخة»؟ لماذا يصبح انتحارياً، وليس من ناحية الدافع السياسي والديني فقط؟ كيف يجند؟ هل هو إنسان من لحم ودم أم إنه مجرد ماكينة قتل؟ ثم ما هي مشاعره الخاصة إذ يقدم على ما يقدم عليه؟

هذه الأسئلة التي من الواضح أن قلة من الناس تطرحها أو تتجرأ على طرحها، جعل منها هاني أبو أسعد، مركز الصدارة في فيلم، كان عليه في نهاية الأمر أن يسير على حبل مشدود. إذ إن كل ما يمس هذا الموضوع يبدو - قَبْلياً - من المحظورات أو المسكوت عنه. والمشي على الحبل المشدود، هو النتيجة المنطقية لرغبة قول ما لم يكن يقال. حيث إن الإنسان، في الانتحاري، يختفي عادة بين أثيرية نظرة تطهره تماماً في أعين مؤيِّديه، وبين شيطنة هي نصيبه لدى ضحاياه أو أعدائه.

من الواضح أن هاني أبو أسعد، اختار ألّا تكون نظرته لا هذه ولا تلك. اشتغل على التفاصيل الصغيرة. بنى حبكة درامية ذات خط تشويقي. وأتى بممثلين متميزين ليقدم فيلماً يمكن، في قشرته الأولى التعامل معه على أنه فيلم مغامرات ذو مواقف تقترب أحياناً من الكوميديا اللطيفة، وتغوص غالباً في لغة أدنى إلى الوثائقية.

وهذا الأمر الأخير ليس جديداً على هاني أبو أسعد، إذ نعرف كيف أنه في فيلمه السابق والأول «عرس رنا» قدم من خلال بحث الشابة الفلسطينية رنا عن خطيبها، تفاصيل الحياة اليومية في القدس. هذه المرة تنتقل كاميرا أبو أسعد إلى نابلس... وبدل رنا لدينا خالد وسعيد، شابان فلسطينيان أصبحا فجأة

متعطلين من العمل. وها هو أستاذ المدرسة الموقر هو أحد قادة تنظيم إسلامي يمارس النضال من طريق تجنيد الانتحاريين وإرسالهم إلى المدن الإسرائيلية. ها هو يختارهما للقيام بعملية انتحارية مزدوجة في تل أبيب. أول الأمر تبدو حماسة الشابين كبيرة... ولكن سرعان ما تبدأ الشكوك تساور أحدهما فيما يبقى الآخر على حماسته، قبل أن تحدث نكبة في الاندفاع لاحقاً. المهم الآن أن الشابين يتلقيان كل ضروب التمهيد والإعداد النفسي واللوجستي والديني متقبلين، بتفاوت في المشاعر، إزاء فكرة أن الساعات الأربع والعشرين المقبلة هي آخر ما سيعيشان.

إن الفيلم، إذاً، يرصد تلك الساعات، حيث مطلوب من الشابين ألّا يخبرا أحداً بالطبع، ولا حتى عائلتيهما بما هما مقبلان عليه... وهما يخضعان طوال تلك الساعات الحادة إلى رقابة صارمة. وإذ يحين وقت التوجه إلى تل ابيب، حيث سيكون في انتظارهما متواطئ يعمل بالأجرة مع التنظيم ـ وهو اليهودي الوحيد في الفيلم ـ تركب القنابل على جسدي سعيد وخالد وقد أقفلت في شكل معقد يجعل من المستحيل على أي كان فكها، لا يفكها إلا الذي ركّبها... ما يجعل مفعولها حتمياً... على الأقل بالنسبة إلى الانتحاريين. وفي اللحظة المخطط لها من جانب زعيم التنظيم، ومن بعد مشاهد طقوس مرعبة حقاً تنتهي بمشهد رمزي يتناول فيه الشابان طعام العشاء، مع ١٢ من أفراد التنظيم ـ ما يدرك معه المتفرج النبيه رمزية تقول لنا إن العشاء الأخير للسيد المسيح ليس بعيداً هنا ـ... ينطلقان عابرَين حاجز الشريط الفاصل بين الضفة الغربية وإسرائيل. ولكنهما ما إن يعبرا أمتاراً قليلة متنكرين في ثياب عرس للتمويه وقد حلقا ذقنيهما، حتى يجدا نفسيهما في مواجهة دورية إسرائيلية، فيهربا ويفترقا منذ تلك اللحظة كل في طريق. وإذ يعود خالد إلى الخلية، يصيح زعيم التنظيم بالسؤال عما إذا لم يكن سعيد هو الخائن الذي جعل الدورية الإسرائيلية تصل في اللحظة الدقيقة.

ومنذ تلك اللحظة يتخذ الفيلم خطوطاً عدة أبدع هاني أبو أسعد في التقاطها والسير بها حتى نهاية الفيلم المفتوحة: خط السجال مع الفتاة الفلسطينية ـ المغربية التربية سهى، حول جدوى هذا كله. خط البحث عن سعيد. خط التبدل الذي يحصل لدى خالد واكتشافه برودة الزعامات في التعامل مع المناضلين وصولاً إلى اتهام هؤلاء سعيداً بالخيانة لأن أباه أصلاً كان «متعاوناً». وخط محاولات سعيد إكمال مهمته، ليس عن اقتناع تام وإنما عن يأس، وربما لدوافع عميقة لديه، هو الذي كانت نظراته منذ اختير للمهمة تقول كل ذلك التمزق الذي يعيشه المواطن العربي العادي البسيط تجاه ذلك النوع من العمليات وجدواها.

طبعاً لن نواصل الحديث عن الفيلم أكثر من هذا... فقط نشير مرة أخرى أننا هنا إزاء فيلم فلسطيني كبير، اعتبر وحده تقريباً «الحضور العربي» في دورة ذلك العام لمهرجان برلين... ثم عرف كيف يؤمّن خلال

المرحلة التالية الحديث عن حضور ما، ومتميز، لسينما عربية متميزة.

وهنا لا بد من أن نشير إلى أن هاني أبو أسعد ساجل طويلاً خلال ذلك المهرجان مدافعاً عن الأبعاد الفنية لفيلم من المفترض أن يطغى عليه الحديث السياسي والأيديولوجيا وسجالاتهما، راح يقول على أي حال إنه إنما حقق هذا الفيلم لكي يفتح سجالاً حول أمر لا يساجل أحد بشأنه. مؤكداً أنه صور فيلمه في نابلس، أي في الموقع الساخن للأحداث خلال فترة عصيبة ما اضطره أحياناً إلى استكمال تصوير بعض المشاهد في الناصرة.

أما ممثلو الفيلم، وأبرزهم قيس ناشف سعيد وعلي سليمان خالد فإنهما آتيان من التمثيل المسرحي. في مقابل لبنى الزبال سهى المغربية الأصل الحاضرة في السينما الفرنسية ولا سيَّما في أفلام أندريه تيشينه وهيام عباس الفلسطينية المقيمة في فرنسا.

باختصار أتى «الجنة... الآن» وهو كان يومها ثاني أعمال هاني أبو أسعد في مجال الفيلم الروائي الطويل، بعد «عرس رنا»، فيلماً كبيراً وجاداً... فيلماً يجمع المهارة التقنية بالصواب السياسي... من دون أن يزعم إيجاد الأجوبة لكل الأسئلة المطروحة. وهاني أبو أسعد أكد هذا قائلاً إنه يكفيه طرح الأسئلة التي لا يريد أحد أن يطرحها حقاً... الأسئلة التي آن الأوان لكي تطرح من دون أفكار مسبقة وذاتية مفرطة... لأن هذين سيقطعان الحبل المشدود إرباً في نهاية الأمر.

«الجوع»

(١٩٨٦) ١٣٠ د. (ألوان)

إخراج: علي بدرخان
قصة: نجيب محفوظ (الحرافيش)
سيناريو وحوار: علي بدرخان، مصطفى محرم، طارق الميرغني
تصوير: محمود عبد السميع
موسيقى: جورج كازاريان
تمثيل: سعاد حسني، محمود عبد العزيز، يسرا

أمام الاستحالة الواضحة لتحويل «ملحمة الحرافيش» لنجيب محفوظ، إلى فيلم سينمائي، مهما بلغ طوله، ضرب السينمائيون عرض الحائط بهندسة العمل المركبة ولا تقبل فكاكاً، وبالعلاقات المدهشة والتواصلية التي أقامها النص الأدبي بين الشخصيات، وراحوا يجزئون الأحداث والشخصيات ليقتبسوها في نحو نصف دزينة من أفلام لا علاقات في ما بينها، وتتفاوت في قيمتها تفاوتاً كبيراً. ولئن كان يحق للمرء، في نهاية الأمر، أن يرفض كل هذا «العدوان» على واحد من أهم الأعمال الأدبية المحفوظية، يمكنه، على الحافة، أن يستثني من الرفض فيلم «الجوع» الذي حققه علي بدرخان عن واحد من فصول الرواية، شرط أن يتعامل معه كحكاية مستقلة في ذاتها، بالكاد تنتمي إلى رواية محفوظ. لا شك في أن هذه الاستقلالية هي ما أنقذ هذا الفيلم.

ومن هنا يمكن التوقف عند تلخيص حكاية الفيلم، من دون محاولة ربطها بالرواية،

أو البحث عن علاقات الماقبل والمابعد لشخصياتها ببقية شخصيات العمل.

وفي هذا الإطار حسناً فعل الناقد سمير فريد حين تحدث عن هذا الفيلم بادئاً بالعبارة التالية: «استطاع علي بدرخان بوحي من رواية نجيب محفوظ، أن يصل إلى أكمل تعبير عن عالم الفتوات كما عبّر عنه الكاتب كوسيلة للتعبير عن رؤيته لعلاقات القوى في المجتمع الإنساني (...) إذ نجدنا هنا أمام دراما شكسبيرية وبطل تراجيدي بكل معنى الكلمة. أمام رجل فقير نبيل يتحول تحولاً كاملاً من الخير إلى الشر تحت ضغط آلية المجتمع الطبقي التي لم يدركها، وأصبح ضحية عدم وعيه بها».

تدور أحداثُ الجوع في القاهرة القديمة خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبالتحديد في العام ١٨٨٧، في أحد الأحياء الشعبية حيث يطالعنا الفتوة النبيل فرج وهو يتصدى ليل نهار للفتوات ورجال العصابات الفاسدين الذين لا يتورعون عن اضطهاد الفقراء ونهبهم رزقهم... وأما نبيل فرج فيختاره أهل الحي حامياً لهم، فيرضى بالقيام بالمهمة، غير أن السلطة الجديدة التي صارت له، تعميه عن نبل ماضيه، إذ إنه ما إن يصبح زعيم الفتوات الجديد حتى يبدأ باستغلال الفقراء الذين كان يدافع عنهم. وتزداد هذه النزعة لديه بخاصة بعدما يتزوج من الصبية الثرية التي تريد منه أن يحافظ على ثروتها ويدافع عنها... وفي الوقت نفسه تكون قد حلّت في القاهرة مجاعة تمكن فرج من أن يحتكر بيع الحبوب محققاً مزيداً من الثروة، وقد استبد به الجشع أكثر وأكثر. وفي تلك الأثناء يكون أخوه جابر قد تزوج من الحسناء زبيدة رغم أنها حامل، لكنه لم يكن يملك الخيار بسبب فقره وفقرها. غير أن هذا لا يمنع زبيدة من التصدي لفرج وقد جرّت زوجها معها وتولت قيادة الحرافيش في ثورتهم ضد الجوع والاحتكار.

وهنا إذ تنتصر الثورة، يسعى الناس إلى تنصيب جابر زعيماً جديداً عليهم، كرئيس للفتوات لكنه يرفض هذا: فهم لم يعودوا في حاجة إلى أي فتوّة يقودهم، هم في حاجة إلى الاعتماد على أنفسهم، لأن أي زعيم فرد، ما إن يصبح زعيماً وصاحب سلطة، حتى يتحول إلى احتكاري وجشع ودكتاتور.

«الحاجز»

(١٩٩٠)	١٣٠ د. (ألوان)
إخراج:	بسام الذوادي
سيناريو وحوار:	أمين صالح
تصوير:	حسن عبد الكريم
موسيقى:	هاني شنوده
تمثيل:	راشد الحسن، ابراهيم القحطاني، مريم زيمان

رغم أن البحرين، ذلك البلد العربي الضئيل المساحة الواقع إلى أقصى الشرق من الوطن العربي، عرف، منذ أواسط القرن العشرين حركة ثقافية إبداعية مدهشة أبرزت قصّاصين وشعراء ومفكرين وربما مسرحيين أيضاً،

عُرفوا بوصفهم طليعة إبداعية عربية خارج جزيرتهم الصغيرة، كان على الفن السابع أن ينتظر بداية سنوات التسعين والمخرج الشاب، في ذلك الحين، بسام الذوادي، قبل أن يفرض حضوره عبر أول فيلم روائي بحريني طويل، متأخراً بهذا نحو عقدين عن الجارة الكويتية التي كانت عرفت فيلمها الروائي الطويل الأولى على يد خالد الصديق. مهما يكن فإن البلدين الخليجيين معاً، عرفا بعد ذلك الفيلم الأول لكل منهما، تراجعاً ونكوصاً في هذا المجال بالتحديد.

غير أنه بمقدار ما أتى «بس يا بحر» أنطولوجياً، واجتماعياً وشاء أن يعود عقوداً إلى الماضي ليرسم صورة عن تاريخ الفقر وضراوة العيش في الكويت قبل اكتشاف النفط، أتى فيلم بسام الذوادي، أقرب إلى العمل الخاص، الحديث والذاتي، أتى محاولاً أن ينتمي إلى السينما عن السينما، أو السينما التي تنظر إلى الحياة عبر الصورة. عبر الكاميرا التي تلتقط هذه الصورة. وهذه الكاميرا في الفيلم، هي الحاجز، الحاجز الذي يقيمه أحد بطلي الفيلم، حسن، بينه وبين الآخرين، حيث يصر في كل وقت تقريباً على أن يحمل الكاميرا ويصور العالم والآخرين رافضاً أن ينظر اليهم إلا عبر تلك الشرائط التي يصورها لهم، معتبراً أن العالم ليس كما هو بالفعل، بل كما يتخيله هو.

الشخصية الثانية الرئيسة في الفيلم هي شخصية مصطفى، صديق حسن، الذي يعيش علاقة انفصامية مع العالم، متأرجحاً بين صورته التي صنعها له أبوه على مثاله، وبين رصده لأخيه محمد وعلاقة هذا الأخير بزوجته. بيد أن الحاجز الآخر الأساس في الفيلم تمثله علاقة كل من الصديقين بأبيه (ما يجعل الفيلم في هذا البعد معبِّراً عن صراع الأجيال بشكل لافت وشديد الجرأة). فوالد مصطفى يطرد هذا الأخير من كنف العائلة لأنه لا يطيعه، أما والد حسن فإنه عاجز عن أي فعل.

طبعاً سوف تتطور الأحداث تالياً، ويدخل العنصر النسائي من خلال تردد حسن في التقدم إلى حبيبته للزواج، غير دارٍ بهذا أنه يفقد علاقته بها تدريجياً، كما من خلال محاولة مصطفى من ناحيته، إغواء جارته الشابة، ثم محاولة قتلها في لحظة فقدانه الرشد ما يوصله إلى السجن ويحطم مستقبله.

غير أن هذه الأحداث ليست أهم ما في الفيلم. المهم فيه أن المخرج والكاتب عرفا هنا كيف يرسمان جواً لمجتمع غير معروف خارج البحرين على الإطلاق، وصورة لتناحرات بين الأجيال كان من الصعب الشك بوجودها في مثل تلك المجتمعات المغلقة، بل عجزت الآداب السابقة على الفيلم عن تصويرها، فإذا بالسينما تفعل في ذلك الفيلم الوحيد، الفيلم الذي يقول عنه الناقد سمير فريد، بعد أن يعدد مآخذه عليه كعمل أول: «..يحاول بسام الذوادي في أسلوب إخراج الفيلم أن يتجاوز الواقعية التقليدية، وينجح في ذلك بالمزج بين حياة بطله في الواقع، وبين أحلام اليقظة التي يعيش فيها بعيداً من الواقع».

«الحب تحت المطر»

(١٩٧٥) ١٢٥ د. (ألوان)

إخراج: حسين كمال
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو وحوار: ممدوح الليثي
تصوير: كمال كريم
تمثيل: ميرفت أمين، أحمد رمزي، عادل أدهم

إذا نسينا لوهلة أن فيلم «الحب تحت المطر»، مأخوذ عن قصة نجيب محفوظ المعروفة بالعنوان نفسه، واعتبرناه، كفكر وسيناريو، من إنتاج مقتبسه للسينما ممدوح الليثي، ومخرجه حسين كمال، فسوف نجد أنفسنا أمام فيلم جيد يعتبر من أفضل ما قدمته السينما المصرية خلال العام الذي حقّق فيه. فالفيلم يتناول عدداً من الشخصيات في زمن مصري حافل بالتفاعل والتوتر والقلق، هو الزمن الذي سبق حرب تشرين، ووصلت فيه معنويات الجيلين الأوسط والأصغر من أبناء شعب مصر، إلى الحضيض، كنتيجة لهزيمة حزيران التي لم تنعكس على الأوضاع السياسية والاقتصادية وحسب، وإنما تفاعلت مع هذه الأوضاع لتحدث صدمة أخلاقية وردود فعل سلبية لدى الجيل الشاب.

ومهما يكن من أمر، لا بد من التأكيد منذ الآن أن الشخصيات التي يتناولها الفيلم، مأخوذة في ملامحها الرئيسية من رواية نجيب محفوظ: فهناك عليات ومرزوق، الخطيبان المفعمان بالبراءة الظاهرة التي سرعان ما تنكشف عن فساد عميق: فـ عليات في حقيقتها شبه عاهرة، ومرزوق يتحول إلى نجم سينمائي انتهازي سرعان ما يتخلى عن خطيبته ويتزوج نجمة كبيرة. وهناك بعدهما سناء وإبراهيم، الأولى زميلة عليات في ليالي المصوّر السينمائي الفاسد حسني حجازي، وشقيقة مرزوق، والثاني مجند يعيش حرب الاستنزاف على الجبهة - إبراهيم يصاب بعينيه فيفقده بصره، ومع هذا فإن سناء - على رغم أننا نعرف أنها ذات ماضٍ قذر - لا تتخلى عنه، بل ترضى بالزواج منه رغم ما أصابه. وبعد ذلك هناك منى زهران وسالم علي، خطيبان آخران: منى متحررة ومستهترة ترضخ لأول عرض سينمائي يأتيها، لكنها إذ لا تريد أن تدفع الثمن للمخرج من شرفها، تدفع أخيها علي زهران، الدكتور الذي يوشك أن يرحل من البلد، إلى قتل المخرج محمد رشوان الذي كان قد حاول إغواءها. أما سالم فقاضٍ ناجح لا يؤمن بتحرر خطيبته فيتركها ثم يحاول أن يعود إليها في النهاية.

هذه الشخصيات الست، هي في الأساس، المحاور التي تدور أحداث الفيلم من حولها، في إطار الجو العام المسيطر على مصر في تلك الفترة (سنوات السبعين الانفتاحية). غير أن هذه الشخصيات هي الفلك الذي تدور فيه أيضاً شخصيات أخرى: حسني حجازي، مصور يقيم حفلات خلاعية في بيته، ولا يتوانى عن مساعدة صاحباته اللواتي يتخلين عنه ويختزنّ الحياة الزوجية؛ وأحمد رضوان، المخرج الذي بسبب حبه للممثلة فتنة

ناصر، يدفع أشخاصاً يشوهون وجه مرزوق، زوجها، فيجعله غير صالح للسينما؛ وعبده بدران والد عليات وإبراهيم، الذي لا يعرف شيئاً عن فسق ابنته؛ وأخيراً، عشماوي مساح الأحذية العجوز، الذي يحمل وراءه ماضياً حافلاً بالقوة والوقوف إلى جانب الحق، لكنه الآن عاجز عن الكلام، ولا يجد أمامه إلا التحسر، وإبداء الألم المر.

والحال أن الفضيلة الأولى لحسين كمال، مخرج «الحب تحت المطر» تكمن في هذا الفيلم، في أن أياً من الشخصيات لم تفلت منه، فهو بالرغم من تعددها وتشابك الأحداث، عرف كيف يتعامل معها بشكل جيد، فارتدت كل شخصية جلدها الذي فُصّل لها، وأدت دورها على أحسن ما يرام، وسط سيناريو محكم الصنع، فيه الكثير من التجديد، ولا سيَّما في المشاهد التي صوّر فيها تصوير فيلم داخل الفيلم. ففي هذا القسم قدم حسين كمال وممدوح الليثي، ما يمكن اعتباره في ذلك الحين، أهم وأخطر انتقاد ـ من الداخل ـ ضد السينما المصرية التجارية المتهافتة التي كانت هي السينما الرائجة في ذلك الحين، بكل ما فيها من زيف ونفاق. ولعله ليس من المبالغة القول إن الفيلم، حتى ولو اقتصر على هذا الجزء، لكان فيلماً مهماً للغاية.

ولكن الجزء الثاني، الجزء الذي يتعامل مع مصائر الشخصيات وتشابك المصائر بعضها ببعض، وبالرغم من تفوقه الإخراجي والتمثيلي على السواء... أتى ليذكرنا بأننا مرة أخرى، بعيدون في هذا الفيلم من الجو الذي بناه نجيب محفوظ بدقة وذكاء، وقاد من خلاله شخصيات روايته حب تحت المطر. فالرواية في نهاية الأمر، وكما جرت العادة حين يتناول فيلم تجاري عملاً محفوظياً أدبياً، كانت مختلفة عن الفيلم كل الاختلاف. وفي هذا الإطار، قد يكون في إمكاننا تجاوزاً هنا، ومن الناحية السينمائية البحتة، أن نقف إلى جانب الآراء التي عبر عنها بعض زملائنا من النقاد المصريين حين كتبوا عن الفيلم يوم عُرض أنه إلى حدّ ما قد جاء متفوقاً على رواية نجيب محفوظ، مضيفين أنه شيء يحدث للمرة الأولى بالنسبة إلى أفلمة روايات هذا الكاتب الكبير.

ولكن هذا التفوق في رأينا كان مجرد تفوق تقني لا أكثر. وذلك لأن عملية الاجتزاء التي مارسها المخرج وكاتب السيناريو على الرواية شوّهت البعد الرمزي الذي شحن محفوظ قصته به. وهو تشويه من الواضح أنه أتى عن قصد. ففي الرواية، ومقابل الشخصيات السلبية التي صوّرها محفوظ، واعتبرها نتاجاً للمجتمع العاهر الذي صنعها، كانت هناك شخصيات أساسية عدة أهمها ثلاث: حامد شقيق سالم علي، وهو مناضل يساري حمّله محفوظ الكثير من أمله بمستقبل مصر، وجعله في النهاية يتزوج عليات، برغم كل ما يعرفه عن ماضيها ـ والرمز هنا، في الرواية، أوضح من أن يُفسّر في مقال سريع ـ؛ وأبو النصر الكبير، ممثل المقاومة في مصر الذي يحمل عبء بناء المستقبل العربي في تضامنه مع حامد؛ وأخيراً صفوت الوطني المتحمس للاتحاد السوفياتي.

هذه الشخصيات الثلاث، اختفت تماماً من الفيلم، كما اختفت بعض الأحداث والشخصيات الأخرى ذات الدلالة: مقتل سمراء وجدي، السحاقية التي حاولت التشهير بعليات بعد أن ساعدتها على الإجهاض، على يد عبده والد عليات، المأزق الذي وجد حسني حجازي نفسه فيه وجعله يفكر بالرحيل إلى لبنان، شخصية المحامي حسن حموده والدور الأساسي الذي يلعبه هذا المحامي في الجزء الثاني من الرواية، وبالنسبة إلى مصائر عدد من الشخصيات.

إن هذه الاختلافات كلها بين الرواية والفيلم، وهي ليست سوى جزء من مجموعة كبيرة من الفروقات، تجعل الفيلم شيئاً آخر تماماً غير رواية محفوظ، هذه الاختلافات تعطي للفيلم بُعداً سياسياً مختلفاً تمام الاختلاف عن البعد الذي شاءه له نجيب محفوظ. ونحن مع إدراكنا الأسباب الجوهرية التي حدت بالمخرج على إحداث كل هذه التغييرات العضوية في الفيلم، لا يسعنا إلا أن نعتبر «الحب تحت المطر» فيلماً مقتبساً فقط من بعض أحداث رواية نجيب محفوظ لا أكثر ولا أقل.

ولكن هذا لن يمنعنا، مرة أخرى، من القول إن «الحب تحت المطر» الفيلم، وبالشكل الذي جاء عليه أتى إضافة طيبة إلى السينما العربية الجديدة، هذه السينما التي حتى بسلوكها سبيل الميلودراما، كانت تحاول في ذلك الحين، أن تتلمس طريقاً يقودها إلى تحقيق تلك المعادلة التي كنا ننادي بها دائماً، بين النيات الطيبة والإمكانات المتوافرة، مادياً وسياسياً ومعنوياً.

وبقي أن نذكر هنا على سبيل الخاتمة أن حسين كمال، حقق أفضل أعماله ـ منذ «البوسطجي»، و«شيء من الخوف» ـ، في هذا الفيلم الذي شهد تمثيلاً ممتازاً لعادل أدهم، في دور حسني حجازي، ولعماد حمدي في دور عشماوي، وماجدة الخطيب وميرفت أمين ـ في دوري منى زهران وفتنة ناضر على التوالي ـ كما شهد مجموعة من الناشئين الذين عرف حسين كمال كيف يحركهم بشكل جيد نسبياً.

«الحب فوق هضبة الهرم»

(١٩٨٦) ١١٠ د. (ألوان)

إخراج:	عاطف الطيب
سيناريو وحوار:	مصطفى محرم
رواية:	نجيب محفوظ
تصوير:	سعيد شيمي
موسيقى:	هاني مهنا
تمثيل:	أحمد زكي، آثار الحكيم، أحمد راتب

بعد مشكلة الفلاحين وحياتهم البائسة والتي سعت الثورة المصرية إلى محاولة حلها منذ قامت، بسلسلة من الإصلاحات الزراعية التي أخفقت حيناً، لكنها حققت في أحيان كثيرة إنجازات باهرة، كانت مشكلة السكن المشكلة الجوهرية التي أخذت الحكومات المتعاقبة على نفسها ضرورة حلها. غير

أنه سرعان ما تبين أن هذا الحل مستحيل، مهما كان شكل الحكم ونوعه، حيث التكاثر السكاني يسير على وتيرة تفوق كثيراً وتيرة البناء وخلق مجمعات سكنية مهما كانت شعبية ورخيصة التكلفة. والحقيقة أن هذا موضوع لم تتوقف الأفلام المصرية عن محاولة طرحه ودائماً من موقع اللوم للسلطات، وفي أحيان كثيرة من موقع التساؤل حول «جدوى» التكاثر السكاني الذي يتسبب في المشكلة.

ولم يكن نجيب محفوظ متخلفاً عن طرح الموضوع، مرات عديدة بشكل جانبي، ولكن مرة على الأقل بشكل مباشر، وذلك في روايته القصيرة، أو قصته الطويلة الحب فوق هضبة الهرم، وهي التي حوَّلها عاطف الطيب، مع كاتب السيناريو مصطفى محرم إلى فيلم يمكن اعتباره من أبرز ما حقق هذا الثنائي، حتى وإن كان من الصعب اعتبار الرواية نفسها من أعمال محفوظ الكبيرة. بالأحرى، هي أصلاً من نوع الكتابة الخطيّة التي تصلح للسينما وتنتج عادة أفلاماً جيدة!

ولكن لأن محفوظ هو محفوظ، لن يكون من الإنصاف القول إننا هنا أمام عملي أيديولوجي يحاول، كالعادة مع مثل الأعمال الإبداعية التي تتصدى لهذا النوع من القضايا الاجتماعية، أن يفرض رأياً معيناً وان يستخدم السينما لمجرد مقاومة للأوضاع الراهنة والتحسر على حلول لا تأتي. بل بالعكس جاء الفيلم طريفاً، غرامياً بامتياز، متحركاً بامتياز وكوميدياً ـ رومانسياً في بعض الأحيان بامتياز.

الحكاية هنا هي حكاية علي، الموظف المتوسط الحال في إحدى المصالح الحكومية. ذات يوم يتعرف علي إلى موظفة جديدة تلتحق بالمصلحة نفسها... ويقع الهوى بينهما، ويتعاهدان على الزواج متحدِّيَين كل الصعوبات الاقتصادية التي تعترض طريقهما. فالحال أننا هنا ـ في زمن الفيلم ـ في صلب عصر الانفتاح حيث الصعوبات أمام أي حبيبين اقتصادية ولم تعد اجتماعية أو طبقية كما الحال في السينما المصرية القديمة. سيجابه الحبيبان الصعوبات... ولكن ما العمل حين تنغلق أمامهما أية إمكانية للحصول على شقة. وبالمعنى المزدوج للكلمة: شقة ليعيشا فيها بعد الزواج. وشقة ليختليا بها مع بعضهما البعض لتمضية ساعات غرامهما؟ إن القواعد الاجتماعية والاقتصادية هنا، والقوانين، تحول بينهما والاختلاء في غرفة فندق أو شقة مفروشة. وهكذا إذ يتجولان بين مكان وآخر للحصول ولو على دقائق، يجدان استحالة ذلك في مواجهتهما. وأخيراً، لا يجدان أمامهما إلا اللجوء إلى مكان خفي في هضبة الهرم. ولكن هناك ستكون الشرطة في المرصاد لهما، فتقبض عليهما بتهمة القيام بأعمال منافية للآداب في أماكن عامة، ويحالان على المحاكمة.

من حول هذه الحكاية المتسمة بقدر من طرافة المغامرة، يدور هذا الفيلم الذي يطرح في حقيقته واحدة من أكثر المشاكل تعقيداً في مصر الحديثة. أما كونه قد أتى، بحسب بعض النقاد، منددا بعصر الانفتاح، كما حال معظم

أفلام الراحل عاطف الطيب، بل حتى معظم أفلام أبناء جيله (محمد خان، علي بدرخان، خيري بشارة، داود عبد السيد...)، فأمرٌ فيه بعض المغالاة، لأن الأحداث كان يمكن أن تدور في أي زمن من أزمان مصر الحديثة، وفي أي عهد من العهود. وهكذا فهم المتفرج الفيلم على أية حال وأعطاه قيمته بين أفلام الطيب ورفاقه.

«حتى إشعار آخر»

(١٩٩٣)	٧٥ د. (ألوان)
إخراج:	رشيد مشهراوي
سيناريو:	رشيد مشهراوي
تصوير:	كلاوس يوليوسيرغ
موسيقى:	سعيد مراد، فرقة صابرين
تمثيل:	سليم ضو، نائلة زياد، محمود قدح

كان «حتى إشعار آخر» الفيلم الطويل الروائي الأول لمشهراوي الذي كان، قبل ذلك، قد لفت الأنظار بعض الشيء بأفلامه القصيرة واعتبر وعداً من وعود السينما الفلسطينية التي كانت لا تتوقف في ذلك الحين عن تجديد نفسها وإعادة اختراع أساليبها بشكل يشبه الانطلاقة الدائمة من الصفر. لقد أتى «حتى إشعار آخر» أشبه بمفاجأة طيبة وحصد جوائز عديدة، عربية وعالمية، وبدا معه أن السينما الفلسطينية، سينما الداخل، تعرف ولادة جديدة تذكّر بالولادة المميزة التي شكلها ظهور «عرس الجليل» لميشيل خليفي قبل ذلك بسنوات. بل إن فيلم مشهراوي الأول هذا، أدهش ببساطته وعفويته ومكره، في الوقت نفسه، ومسّ القلوب بتصويره التفصيلي ليومية الإنسان الفلسطيني البسيط تحت الاحتلال، لافتاً الأنظار بقدرته، في مناخ يتراوح بين بريخت وجون شتاينبك، على تقديم المقاومة الهادئة التي يقوم بها الإنسان الثائر من دون شعارات، وتصويره الإنسان المسحوق في قدرته على تحديد زمن نضاله وتحايله على ساحقيه.

أما الحبكة فتبدو شديدة العادية وتلخّص على الشكل التالي: في أثناء فرض حصار إسرائيلي على مدينة غزة، وإعلان حظر التجوال في العام ١٩٩٣، يتكاتف أفراد أسرة أبو راجي، المقيمة في مخيم الشاطئ والمؤلفة من خمسة أفراد. وعلى الرغم من أن لكل فرد من أفراد هذه الأسرة البسيطة والعادية مشاكله ومواقفه، فإن الحصار يفرض عليهم التكاتف في ما بينهم، ولكن أكثر من هذا: التواصل مع الجيران، في استغناء تام عن مداخل البيوت. وهنا تكمن واحدة من نقاط القوة في هذا الفيلم، حيث تبدو الحياة سائرة كما هي في علاقات خلفية بين البيوت تتم من طريق النوافذ والحدائق الصغيرة، ما يكشف كم أن المحاصر غريب وتائه هنا، وسط مجتمع يعرف كيف يعيش حياته ويسوّي أموره رغم أنف الاحتلال.

إن شبكة العلاقات الخلفية التي يبنيها هذا الفيلم الذكي والبسيط في آن معاً، هي الابتكار المدهش الذي يحمله الفيلم، مستحوذاً هنا

على جغرافية الغيتو التي تؤثر عادة في أسلوب إقامة الأقليات اليهودية نفسها في المدن الأوروبية وغير الأوروبية المعادية لهم. هنا يستحوذ مشهراوي على هذا الغيتو، ويحوله إلى سلاح ضد من كان يحسب نفسه في الماضي ضحية يقيم في الغيتو، ويقاوم وسط دهاليزه وامتداداته الداخلية، ضد جلاده. هذه المرة، في فيلم مشهراوي، يبدو الضحية السابق وقد أضحى جلاداً، والفلسطيني وقد أضحى ضحية لهذا الجلاد، ولو عبر هذا التوزيع الجغرافي الرائع، والذي يحمي حياة «عادية» تدور داخله، فيما جنود الاحتلال ينتشرون في الخارج، حتى إشعار آخر، وهم يعتقدون أنهم قد تمكنوا من دحر الفلسطيني وإجباره على الاستسلام بتضييق الخناق، في العيش، وفي قوة السلاح عليه، ناسين أن الإنسان المضطهد يملك أسلحة كثيرة.

أما رشيد مشهراوي فقد تحدث يوماً عن فيلمه قائلاً: «في هذا الفيلم كان هناك واقع فرض نفسه علي، حيث إن كوني ذا تجربة كبيرة في منع التجول، جعلني قريباً جداً من المواد التي اشتغل عليها، فبدت الأمور وكأنني أحقق فيلماً عن أهلي وبيتي وعن نفسي. كان التوجه بالنسبة إلي على شكل إعادة رسم للواقع وإلقاء الضوء على التفاصيل الإنسانية الصغيرة والتعامل معها، والتعامل مع الإنسان كإنسان وسط وضع معيّن عليه أن يدبّر حياته فيه بشكل يومي وسط الاختناق والاحتلال والمآسي التي ينسى الناس أن الفلسطيني يمكن أن يعيشها أيضاً...».

«حدوتة مصرية»

(١٩٨٢) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
فكرة: يوسف إدريس
رؤية سينمائية: يوسف شاهين
تصوير: محسن نصر
موسيقى: جمال سلامة
تمثيل: نور الشريف، يسرا، ماجدة الخطيب

من ناحية مبدئية بني فيلم «حدوتة مصرية» (الذي قدم في الخارج تحت عنوان «الذاكرة» غير الموفق قدر توفيق العنوان المصري) انطلاقاً من قصة، أو من فكرة كتبها يوسف إدريس، ولن يعدم الأمر من يؤكد لاحقاً أن إدريس نفسه ربما يكون اقتبس الفكرة من مسرحية روسية عنوانها «أغوار الروح» للكاتب نيكولا أفرينوف، كما كان هناك من نسبها، حيناً إلى فيلم «الرحلة الغريبة» لريتشارد فليشر، وحيناً إلى فيلم «كل هذا الصخب» للكاتب والمخرج الأمريكي هربرت روس، وكل هذا ممكن بالطبع، ولكن الأقرب إلى المنطق هو أن شاهين انطلق من كل ذلك متنبهاً إلى أن في كل هذه الأسس، ما يمكّنه من أن يروي قبساً من حياته، ويحاكم نفسه، على طريقته. ذلك أن «حدوتة مصرية» هو أولاً وأخيراً فيلم عن حياة يوسف شاهين. يتابع تلك الحياة، يروي فصولها، يحاكمها من دون رحمة أو هوادة، جاعلاً من بطلها («يحيى» مرة أخرى ولكن

تحت ملامح نور الشريف، في واحد من أفضل أدواره، هذه المرة) أناه الآخر وقرينه المطلق.

وإزاء هذا الواقع هل يهم حقاً أن يكون شاهين جاء بفكرته من يوسف إدريس أو من غيره؟ هل يهم حقاً أن يكون بيلا بارتوك قد استلهم معظم موسيقاه الجميلة من الأناشيد المجرية الشعبية أو أن يكون شكسبير كتب واحدة من أعظم المسرحيات في تاريخ البشرية انطلاقاً من حكاية كانت تروى قبله بمئات السنين حول أمير للدنمارك؟

المسألة في «حدوتة مصرية» ليست في منبع الفكرة، بل في السياق الذي بَنى عليه شاهين فيلمه، كجزء ثانٍ من سيرته الذاتية، جاعلاً من الفيلم كله عبارة عن حوار صاخب بين الطفل الذي كانه شاهين والرجل الذي صاره. حوار كان محاكمة تعرية لشاهين نفسه، ويمكن أيضاً للواقع المصري كله. وكان إضافة إلى هذا فيلماً عن السينما: عن السينما كمكان آخر (أخير؟) للحرية، وعن الإبداع كوسيلة أخيرة للبقاء.

لقد قال شاهين وكرر مراراً، ولا يمكننا إلا أن نصدقه إذ يقول هذا، إن نقطة انطلاق رغبته في تحقيق هذا الفيلم كانت حين اكتشف قبل سنوات أن «عليَّ أن أخضع لعملية جراحية في القلب. ولقد صدمني هذا الأمر بصدق، إذ أحسست أن الموت يواجهني، وهكذا وجدتني أجابه كل ما يمكن لي أن أجابهه من أسئلة: ما الذي فعلته في حياتي حتى الآن؟ كان هو السؤال المحوري؟ وشعرت أن سينمائياً لا يمكنه أن يترك هذا العالم من دون أن يترك أمارة وراءه تدل على عبوره هذا الكون، مثل خوفو الذي ترك الأهرام، وجارنا الذي خلّف أطفاله. والمثل العربي يقول «اللي خلّف ما متش». أما أنا فإني لم أنجب ذرية، ولم أبنِ أهراماً.. فما الذي سوف أتركه ورائي؟ بضعة أفلام. ولكن إذا كان للمرء أن يترك شيئاً وراءه»، فمن الأفضل له أن يترك الحقيقة حول حياته. كنت في السادسة والخمسين وشعرت أنني عشت بما فيه الكفاية كي لا أعود في حاجة إلى اختراع الحكايات...».

ومن هنا كان هذا الفيلم.. أتى نابعاً من حياة يوسف شاهين نفسها، ومهما كان مصدر الفكرة الرئيسة. فما الذي قاله شاهين في هذا الفيلم؟

ترى من منا لم يفكر وهو طفل في أن يكتب رسالة لنفسه يقرأها بعد عشرات السنين، ليقارن عند ذلك بين ما كانه وما كان يتمنى أن يكون؟ ليسأل نفسه عن أحلامه وتطلعاته ونجاحاته وخيباته؟ حسناً إن فيلم «حدوتة مصرية» هو أشبه شيء بهذه الحكاية، بهذه الرسالة، ولنتتبع لإدراك هذا، خطوط هذا الفيلم. فهو في البداية يصور لنا السينمائي يحيى (وهو نفسه على الأرجح ذلك اليحيى الآخر الذي كنا تركناه في «إسكندرية ليه؟» يصل إلى مرفأ نيويورك).. إنه الآن في مقتبل العمر، ويصور المشهد الأخير لفيلم «العصفور».. ولكن يحدث له خلال التصوير أن يقع أرضاً فريسة إجهاد سبب له ذبحة قلبية، وإذ يكتشف الأطباء سوءاً في وضع شرايينه وتخثراً في دمه يقررون أن عليه أن يذهب إلى

لندن كي تجرى له عملية جراحية هناك. وعشية العملية، تبدأ رحلة يحيى مع ذكرياته، من خلال ذلك الطفل الصغير (الشبيه بالأمير الصغير في رواية أنطوان دي سانت إكزوبري)، في لعبة تراجع زمني مكوكي في ارتباطه بالحاضر، يأخذه فيها الطفل الذي لا يفتأ يفهمه بأنه، إذ كبر وخاض الحياة العملية، إنما خان مبادئ صباه، وأحلامه المثالية.

وإذ يبدو الطفل محاكماً لشاهين، يطلب هذا أن تستدعى للشهادة في حقه كل النساء اللواتي أحطن بحياته: أمه وأخته وزوجته وابنته. ومن خلال هذه الشهادات ومن خلال رد شاهين عليها، تقوم المحاكمة الأساسية التي لا تطاول هذه المرة يحيى وحده، بل العائلة والجيل والمجتمع، وصولاً - كما يقول علي أبو شادي في مقال عن الفيلم - إلى «المدرسة والثورة والسلطة والتقاليد، مروراً بعالم السينما، في داخله وخارجه، والمنظمات السياسية، والمثقفين». وإذ يحاكم يحيى هؤلاء جميعاً في مجرى رده على الطفل، يحاكم نفسه، ولكن هنا في لعبة تعرية كاملة تنضح بالسخرية، ذلك أن يحيى، إذ يجابه فصول المحاكمة، يسرد أمامنا وقائع حياة أناه الآخر - أي يوسف شاهين - في شكل يذكرنا حقاً بمارتشيلو ماستروياني/ فدريكو فلليني في فيلم «ثمانية ونصف»، إذ، لأن حياة يوسف شاهين هي حياة سينماه، ولأن الرجل لم يعش حياته إلا لكي يكون في قلب السينما وفي قلب الأفلام، تمر كل تلك المحاكمات والإدانات التي ذكرناها، من خلال سيرة شاهين/ يحيى السينمائية: فهو، من بعد أن يعيش طفولة تكاد لفرط شفافيتها في «حدوتة مصرية» أن تكون طفولة يحيى «إسكندرية ليه؟» يرحل يحيى هنا، وهو بعد يكاد لم يخرج من المراهقة (وليس مصادفة أن يلعب دور يحيى الفتى هنا، محسن محي الدين، الذي كان لعب دور يحيى في «إسكندرية ليه؟» وسيلعب أيضاً دور يحيى في «الوداع يا بونابرت»، ثم أيضاً وأيضاً، ولكن تحت اسم آخر في «اليوم السادس». يرحل يحيى، إذاً، إلى الولايات المتحدة ليدرس فنون الدراما، ثم يعود إلى مصر حتى ينخرط في حياتها السينمائية، ولكن عبر تطلعات «عالمية» لا تكف عن إثارة سخرية يحيى الكبير ويحيى الطفل في الفيلم. فيحيى إذ يحقق أفلامه واحداً بعد الآخر، لا يبدو مهتماً كثيراً بأن تعرض على الجمهور العربي/المصري المعني بها: أكثر من هذا يبدو مهتماً بأن تعرض في المهرجانات الأجنبية الكبرى.

يقول «حدوتة مصرية» لنا، وبشيء من جَلد الذات إن شاهين (يحيى) كان منذ بداية عمله السينمائي يحلم باللحظة التي سوف يقف فيها على الخشبة في «كان» لينال أرفع جائزة تقديرية منحها المهرجان في تاريخه. وكان هذا يحركه طبعاً. حين حقق شاهين «حدوتة مصرية» كنا لا نزال في العام ١٩٨٢، وكان عليه أن ينتظر ١٥ عاماً أخرى قبل «المصير» وخمسينية «كان». وهكذا نرى في «حدوتة مصرية» كيف أن يحيى يسعى منذ العام ١٩٥٤ إلى تقديم فيلم «ابن النيل» في مهرجان «كان»، وهو - عند ذاك - إذ يكون متوقعاً لفيلمه الفوز

الكبير وأن يكون حديث الناس، لا يكاد فيلمه يحظى بأكثر من بضعة سطور في صحف ثانوية الأهمية. وبعد ذلك نتنقل معه إلى «باب الحديد» الذي يتطلع من خلاله إلى «العالمية» مرة أخرى، فيعرضه في برلين، دون أن يلفت نظر كثيرين. وبعده يجرب حظه مع القضية الوطنية ويحقق فيلم «جميلة الجزائرية» عن نضال الشعب الجزائري، وهذه المرة يقترب، حقاً، خطوة ما من هدفه: يعرض فيلمه هذا في دورة العام ١٩٥٩ لمهرجان موسكو وينال تقديراً، سيكتشف السينمائي بعد سنوات طويلة أنه كان تقديراً لموقف الفيلم السياسي، لا لقيمته الفنية.

وتمضي السنوات، ليكتشف يحيى أنه بات يعيش بعض الشيء خارج الزمن، حين يرى أن ابنته (وهو في الحقيقة ليس لديه ابنة، بل ابنة أخت بمثابة ابنة له) تناضل سياسياً وتتعرض لمشاكل مع قوات الأمن، ثم يتعرض هو نفسه لمشاكل رقابية حين ينجز فيلم «العصفور». وهنا تبدو هذه المشاكل وكأنها واقعة لمصلحة يحيى، إذ تأتي عناصر خارجية لتبرر له، خروجه عن الخطوط التي كان رسمها لحياته صغيراً، ويبدو الآن مبتعداً عنها. ومع هذا، تحكم المحكمة الداخلية على يحيى، في نهاية الأمر بأنه «مركزي النزعة» أي «أناني».. ثم يتم إخراج الطفل من داخله ويبدأ بالتماثل إلى الشفاء.

ومن الواضح هنا أن شاهين، عبر هذه النهاية الملتبسة، والتي قد تحمل من السخرية من الذات، ما يفوق كل ما حمله الفيلم من جلد للذات، إنما أوصل الهذيان إلى غايته، علماً أن الفيلم كله يقوم على الهذيان، رغم العديد من مشاهده الواقعية بل «الهيبر واقعية» والمستقاة من حياة الفنان نفسها. فالحال أن إلغاء يحيى الطفل، لحساب يحيى السينمائي المكتهل، لن يعني لنا بأي حال من الأحوال أنه كان على غير حق، بخاصة أن شاهين وضع على لسان الطفل إدانات صحيحة واتهامات، تطاوله شخصياً ولكن تطاول المجتمع أيضاً، وتطاول تاريخ مصر كله. كل ما في الأمر أن يحيى الكبير عاش إدانة الذات، ويشكل فيه شيء من الأوديبية في الوقت الذي كان يخيَّل إليه فيه أنه راحل ويتعين عليه أن يعيش لحظة صدق مع نفسه. ولكن حين زال الخطر، كان لا بد له من أن يقرر - أوديبياً - أنه لا يمكن ليحيى الصغير ويحيى الكبير أن يعيشا في الوقت نفسه: على واحد منهما أن يُلغى لكي يتمكن الآخر من البقاء.

والمبدأ هنا لا يقوم على فكرة أن البقاء للأصلح، بل على أساس فكرة البقاء للأقوى (اللعبة الأوديبية المعتادة). يتوجب على أوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه كي تتحقق النبوءة. أما بالنسبة إلى شاهين في «حدوتة مصرية» فإن على الأب أن يقتل أوديب، الذي يأتي هنا ليؤكد له أنه لم يعش حياته كما كان يجب عليه أن يعيشها. غير أن هذا التحليل، قد لا يستوي هنا إلا في ظاهر الأمور فقط، أما في الباطن، فإن اللعبة تبدو معكوسة تماماً، حتى وإن كان من الصعب تصور وعي فنان حساس غريزي الاندفاع، قادراً على إدراكها في كل

أبعادها: فالحقيقة هنا هي أن يحيى الطفل هو الذي يلعب دور الأب، أو بالأحرى دور الأنا ـ الأعلى، المراقب والمحاسب. ولكي تستمر الحياة في مسيرتها، مهما كان من شأن هذه المسيرة أو صوابيتها، يتوجب التخلص من هذا الرقيب، بكل لؤم وكلبية، لأن ما هو على المحك هنا ليس الصواب (في لعبة الخطأ والصواب) بل الاستمرارية. ومن هنا، بصرف النظر عمّن يلعب دور الطفل وعمن يلعب دور البالغ، محور اللعبة هو التخلص من الرقيب الأعلى، من الوصي الذي يمكنه في كل لحظة أن يتنطح لمحاسبتنا.

وعلى ضوء هذا الاقتراح، إذا كان «حدوتة مصرية» يبدو لنا، في منحى ـ أساسي على أية حال ـ من مناحيه، محاولة من يوسف شاهين لمحاكمة تاريخ مصر الحديث والراهن، فإن يحيى الطفل يصبح هنا كناية عن ذلك الأنا ـ الأعلى الذي أتى ليحاسبنا على أخطائنا وخياناتنا، ولما كنا غير قادرين، حقاً على الخضوع إلى متطلبات مثل هذه المحاكمة، لأننا نتزلق من منحنى هابط بقوة، يصبح من الأفضل التخلص من هذا «الدخيل» المحق، لمصلحة مسيرة «الحياة كما هي».

ومن هنا، من الواضح، أن الفيلم الذي سيكون من الأفضل مقارنته بـ «حدوتة مصرية»، إنما هو «طيران فوق عش الوقواق» لميلوش فورمان. صحيح أن جاك نيكلسون في الفيلم هو الواعي المصيب الذي يدخل المصح لزرع بذور التمرد المحق فيه، فإنه سرعان ما يصبح هو الشخص المطلوب التخلص منه كي تستعيد الحياة مجراها، لأن ليس الصواب ما يصنع التاريخ بل التاريخ هو الذي يصنع الصواب، إنها البراغماتية في مواجهة المبدئية، بأجلى معانيها.

ومن المؤكد أن هذا الاقتراح، الذي يمكن في ضوئه قراءة «حدوتة مصرية» بشكل يختلف عن معظم القراءات التي تناولته ـ ومرة أخرى لست أزعم هنا أن هذه هي القراءة «الواعية» التي قد يقترحها شاهين علينا، بل هي قراءة من قراءات عدة، وتبدو لي شديدة الشخصية هنا! ـ هذا الاقتراح يعيدنا إلى فكرة الدمية الروسية وتشبيه سينما شاهين، الكبيرة على الأقل، بها. فكما حال تلك الدمية حيث كل نسخة كبيرة لها تحمل في داخلها نسخة أصغر، يمكن لهذا النمط من أفلام شاهين أن يحمل في داخله دمى أصغر إلى ما لا نهاية.

فسينما شاهين، بعد كل شيء، تبدو لنا سينما أكثر ذكاء و«ملعنة» من أن نحدها في إطار معيَّن أو أسلوب معين. وفي هذا الإطار، قد لا يكون التماهي بين الطفل يحيى وبين الثورة المصرية ـ وعلى الأقل كما رسمتها طموحات جمال عبد الناصر ـ بعيداً من الصواب. هل نعني بهذا أن يوسف شاهين كان يمضي هنا في لعبة تصفية الحساب مع الثورة؟

على الإطلاق... وعلى العكس، كان يقدم لنا على الأرجح، نقداً ذاتياً ـ وجماعياً بالتالي ـ إزاء ذلك الطفل الذي جاءنا ليدلنا على خياناتنا وأحلامنا، وكان لا بد من تصفيته، لأن الاعتراف بأنه كان على حق وبأننا كنا على خطأ ليس من شأنه أن يغيّر من الأمور شيئاً.

ذلك أن خيانتنا لبداياتنا حصلت وانتهى الأمر، ولأننا في الحقيقة، لم ننتظر زمناً قبل أن نقتل الطفل في داخلنا، لقد قتلناه من زمن بعيد.

وفي هذا الإطار يبدو لي «حدوتة مصرية» واحداً من أكثر أفلام يوسف شاهين واقعية وسوداوية وتشاؤماً في الوقت نفسه. يبدو واحداً من أكثر أفلامه تعبيراً عن نظرته الحقيقية إلى واقعنا وما فعلناه بكل الفرص التي أتيحت لنا، فمررنا دائماً قربها أو فوقها من دون أن نراها.

ولكن لأن شاهين سينمائي وليس عالم اجتماع، اختار أن يقول هذا كله، عبر ألعاب سينمائية حاذقة يختلط فيها الواقع بالفانتازيا، والتلعثم بالتبصر، واللغة الفنية بلغة الحلم. ومن هنا، من دون أن يكون في الإمكان اعتبار «حدوتة مصرية» واحداً من أكبر أفلام شاهين، يمكن النظر إليه على أنه واحد من أصدقها، إضافة إلى ما فيه من تجديد «لغوي» سوف يطالعنا لاحقاً في العديد من أفلامه التالية.

غير أن الأساس ليس هنا: الأساس هو أن شاهين في هذا الفيلم الذي «جرؤ» فيه على أن يقول جزءاً من سيرته الذاتية، أخفى أشياء كثيرة، ربما لضيق الوقت وربما لأنه كان لا يزال، بعد، راغباً في تقديم البعد الأيديولوجي ـ السياسي الخفي، على البعد الحكائي ـ الذاتي: أي أنه، إذ انهمك في تعرية المجتمع من حوله، وفي تعرية ذواتنا جميعاً «نسي» أن رغبته الأساسية كانت تعرية ذاته، وهذا ما «سيفطن» إليه لاحقاً، مرة في «الوداع يا بونابرت»، ومرة أقل منها حدة في «اليوم السادس»، ثم مرة جديدة في فيلم سيرة ذاتية واضح هو «إسكندرية كمان وكمان» (١٩٩٠)، الذي سيكون الجزء الثالث من «سيرته الذاتية»، والذي، إذ سيغوص فيه مباشرة، في الذات وتعريتها، وفي السينما، سيكون، في اعتبارنا، أكثر من «حدوتة مصرية» ارتباطاً بحياته الخاصة.

«الحرام»

(١٩٦٥) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: بركات
قصة: يوسف إدريس
سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة
تصوير: ضياء المهدي
موسيقى: سليمان جميل
تمثيل: فاتن حمامة، عبد الله غيث، زكي رستم

قواسم مشتركة كثيرة تجمع بين فيلمَي هنري بركات الكبيرين «دعاء الكروان» و«الحرام». ولعل أول هذه القواسم أن الفيلمين، وخلال فترة زمنية واحدة تقريباً، أتاحا لسيدة الشاشة العربية فاتن حمامة أن تلعب ـ وقد تجاوزت سن الصبا ولم تعد تناسبها أدوار الفتيات المدللات أو المظلومات ـ دورين يناسبان سنّها، ويناسبان في الوقت نفسه طاقتها التمثيلية الهائلة. ثم إن الفيلمين مأخوذان عن عملين روائيين كبيرين ومعروفين. فـ أولهما عن رواية طه حسين كما نعرف، أما ثانيهما فعن رواية شهيرة ليوسف إدريس. ثم إن الفيلمين يدوران في بيئة ريفية

لم يكن لأدوار فاتن حمامة عهد جديد بها من قبل.

أما ثاني القواسم والأعمق، فإن ثمة لقاء مدهشاً بين موضوعَي الفيلمين، ثم بين نظرة كل من الكاتبين إلى هذين الموضوعين، وهي نظرة ما كان يمكن سينمائياً من وزن هنري بركات، عرف دائماً بأنه كان من أكبر المتسائلين حول قضية المرأة المصرية، والعربية في شكل عام، إلا أن يتلقفها في لقاءَيه الجديدين هذين مع نجمته المفضلة التي لم يفتها، بدورها، وحتى من دون ادعاءات كثيرة، أن تطل بين فيلم وآخر على قضية المرأة ودائماً من موقع تقدمي. فإذا أضفنا إلى هذا حقيقة أن كلاً من الفيلمين ينطلق أساساً من واقعة اغتصاب تقع المرأة ضحيتها من دون أن تكون لها يد فيها، ليسير كل فيلم بعد ذلك على سجيّته طارحاً موضوعه مشعّباً حبكته، تبعاً لوجهة نظر كل من الكاتبين: المتنور طه حسين، والثائر على عيوب المجتمع يوسف إدريس، سنجدنا أمام سينما استثنائية شديدة الجرأة لا تزال في حاجة أكثر وأكثر إلى مزيد من الدراسة والتمعن، ولا سيّما في ضوء ما وصلت إليه قضية المرأة المسلمة في زمننا هذا.

وهذه المرأة، كما نعرف، كانت هي في التقاليد الاجتماعية، المسؤولة الرئيسة عما يحدث لها، وحتى حين تغتصب، حيث ينحو المجتمع دائماً إلى إيجاد الذرائع والمبررات للرجل إن كان مغتصباً، أو للأخ أو الأب أو الخال إن كان قاتلاً المرأة حين تقع فريسة الاغتصاب أو مجرد الإغواء.

ولكن، في الوقت الذي يطرح «دعاء الكروان» موضوعه في شكل أقرب إلى الخصوصية وإلى البعد السيكولوجي، نجد «الحرام» وعلى خطى «ثورية» يوسف إدريس و«تقدميته»، يطرح الموضوع من ناحية اجتماعية طبقية، ما كان في إمكان كاتب من طينة طه حسين أن يعطيها المكان الأول من اهتمامه، حتى وإن كانت شكلت بعداً أساسياً في بدايات حياته ونصوصها، كما في الأيام انطلاقاً من سيرته الذاتية أو «المعذبون في الأرض» انطلاقاً من رصده الواعي للقضية الاجتماعية المصرية. مهما يكن من أمر، حتى وإن كان نقاد ومؤرخون كثر يقيمون توازناً دقيقاً - في لعبة التقويم - بين الفيلمين، فإن الأمر لا يخلو من راصدين قد يفضلون الأول، وآخرين قد يفضلون الثاني، وغالباً لأسباب أيديولوجية.

في «الحرام» - الذي لا يختلف سياقه كثيراً عن السياق الذي دوّنه يوسف إدريس في روايته التي تحمل الاسم نفسه - تلعب فاتن حمامة دور عزيزة، تلك المرأة البائسة الحزينة دائماً، والمنتمية إلى فئات ريفية مهمشة إلى حد لا يطاق، لا تجد رزقها إلا في العمل الموسمي مرتحلة بين منطقة وأخرى حيث يتوافر هذا العمل. ومن هنا يطلق على أهل هذه الفئات اسم عمال التراحيل، أو الغرابوة - على أساس أنهم دائماً غرباء أين ما حلّوا وارتحلوا، كالبدو لا مستقر لهم، ولا مدخول ثابتاً - إنهم أناس لا يلتفت إليهم أحد، بالكاد يحصلون على غذائهم مقابل العمل... فإذا عجز الفرد منهم

عن العمل أو الحصول عليه، يموت جوعاً ومرضاً، كحال حيوانات الأدغال، مع فارق أساس يكمن في أن الحيوانات هذه يمكنها افتراس من هو أضعف منها مرتبة لتأكله. أما عمال التراحيل، فإنهم عاجزون عن هذا، **أولاً** لأن القوانين والسلطة لهم في المرصاد، **وثانياً** لأن من النادر أن يكون ثمة في مجتمعاتهم من هو أدنى منهم أو حتى أضعف.

والحقيقة أن وصف هذا كله، يشغل من كتاب يوسف إدريس صفحات عدة... كما يشغل من الفيلم، مشاهد وفقرات بالغة القوة والدلالة، حتى وإن كان التركيز سيكون أشد على زوجين من أبناء هذه الفئة هما عزيزة وزوجها. وهذان الزوجان ظلا يعملان وقادرين على تدبير شؤون العيش حتى اليوم الذي يقع فيه الزوج مريضاً... ويصبح على عزيزة أن تتولى قضية الحصول على وسائل البقاء. لكن هذا ليس كل شيء. إذ ذات يوم ولفرط ما برّحت به آلامه وضروب ذلّه، يطلب الزوج من عزيزة أن تأتيه بحبة بطاطا... وهنا، بعد تردد، لا يكون أمامها إلا أن تقصد حقلاً لتحاول أن تحصل لزوجها على ما يريد. وهناك كان لا بد من أن يحصل ما يحول الحكاية من واقع يومي إلى دراما، قد تكون في السياق استثنائية، لكننا نفهم من سياق العمل ككل، أنها يمكن أن تقع في أي لحظة ـ تماماً كما نفهم في «دعاء الكروان» أن «اغتصاب» المهندس خادمتَه هنادي، كان شأناً شبه طبيعي يقع البائسون ضحيته من دون أن يجرؤوا على الشكوى. هنا في «الحرام» تكون الدراما في وجود صاحب الحقل، الذي ما إن يرى ما فعلته عزيزة، حتى يدنو منها، في اللحظة التي تحاول فيها الهرب. فيقبض عليها ثم يغتصبها على رغم مقاومتها، وبعد محاولة أولى فاشلة... ثمناً لحبة البطاطا. طبعاً بعد ذلك الاغتصاب كان يمكن الحياة أن تسير في دوامتها المعتادة... لكن الذي يحدث، بعد أن تكون عزيزة قد التحقت بالعمل لتؤمّن البقاء ـ من جديد لها ولزوجها المريض دائماً ـ هو أن عزيزة تحمل سِفاحاً. وهي إذ تكتشف هذا، ولا تعرف طبعاً كيفية التخلص من الحمل، تربط طوال شهور حزاماً تشد به بطنها مانعة إياه من الظهور.



وفي نهاية الأمر، وخلال يوم عمل شاق، تنتحي عزيزة جانباً وسط طبيعة صارت الآن شديدة القسوة والهيمنة، وتضع الطفل، الذي إذ لا تدري ماذا تصنع به مع أن لا بد من فعلٍ ما لدرء الفضيحة، لا تجد أمامها إلا أن تقتلَه، فتخنقه مرة أولى لكنه لا يموت، ثم تقتله في محاولة ثانية في تذكيرٍ شديد الذكاء والإيلام بيوم الاغتصاب حين فشل المغتصب صاحب الحقل مرة أولى ليكرر التجربة، وكأن عزيزة تحاول أن تقتل الطفل الوليد مرتين مقابل اغتصابها مرتين، ما يضاعف من حجم التأثير. في وقت تالٍ يتم العثور على اللقيط

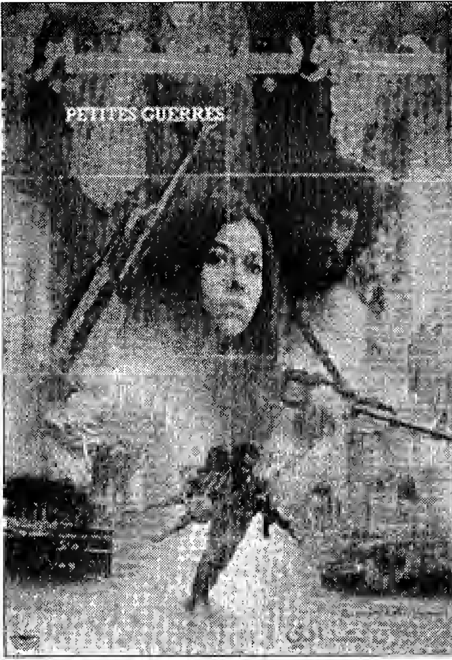
المقتول، وتبدأ تحريات، تقود إلى عزيزة، التي سرعان ما تموت هي الأخرى، ضحيةً لكل ذلك البؤس ولكل ذلك الظلم... في وقت يتحلق الفلاحون البائسون من أمثالها حول جثمانها وذكراها وقد أضحت، في الفيلم على الأقل - إن لم يكن في الرواية الأصلية - رمزاً لبؤس فقراء الفلاحين ونضالهم في سبيل العيش والكرامة.

واضح هنا أننا، سينمائياً، أمام عمل ملحمي كبير، وأمام عمل مؤثر وفاعل على الصعيد الاجتماعي. من هنا لم يكن غريباً أن يعتبر الناقد الفرنسي جورج سادول هذا الفيلم إحدى أروع الملاحم السينمائية المصرية، وأن يصار دائماً إلى تسمية الفيلم واحداً من أفضل وأقوى عشرة أفلام في تاريخ السينما العربية. وأن تكتب عنه صحيفة لوموند حين عرض في مهرجان «كان» عام إنتاجه ١٩٦٥: «ان ما يجذبنا في هذا الفيلم هو تلك الصورة التي تعكس آلام هذه القرية المصرية وأهلها. والحقيقة أن هذا الفيلم ليس فيلماً يمكن اعتباره عملاً يتحدث عن قضية فرد واحد هو عزيزة طبعاً، بل إنه أشبه ما يكون بتأمل كل ما يحيط بهذه الشخصية، من الشعب إلى الثقافة». ويعتبر هذا الفيلم دائماً قمة سينما هنري بركات إلى جانب «دعاء الكروان» طبعاً، وكذلك قمة ما أدته فاتن حمامة من أدوار، في مسيرتها السينمائية الطويلة والمبدعة. كما إنه يوضع في خانة الكثير من الأفلام التي صورت الريف المصري على حقيقته انطلاقاً من بؤسه وآلامه، إلى جانب «الأرض» ليوسف شاهين.

«حروب صغيرة»

(١٩٨٢) ١٠٨ د. (ألوان)

إخراج: مارون بغدادي
سيناريو: مارون بغدادي
تصوير: إدوارد لاتشمان، هاينز هولشر
تمثيل: ثريا خوري، نبيل إسماعيل، روجيه حوا



لا يستطيع أحد، اليوم، بالتأكيد إحصاء الأفلام السينمائية، روائية أو وثائقية، طويلة أو قصيرة، التي تناولت الحرب اللبنانية التي دارت وتنوعت بين ١٩٧٥ و١٩٩٠. ولا يستطيع أحد، بالتأكيد، أن يقول اليوم، لا أن هذه الحرب انتهت فعلاً، ولا أن الإنتاج السينمائي عنها سيتوقف عما قريب. فمنذ عقود طويلة تشكل هذه الحرب وموضوعاتها،

مصدر إلهام لكثر من السينمائيين اللبنانيين وغير اللبنانيين. ويبدو أنها ستظل تفعل. والغريب في أمر هذا المتن السينمائي هو أنه عُرف في العالم الخارجي أكثر مما عرف في لبنان، وعرفته أوروبا، أكثر مما عرفته المدن العربية. وهذه مفارقة ليس هنا مجال الحديث عنها بالتأكيد. لكننا هنا ستوقف عند الفيلم اللبناني الذي شكل بداية ذلك كله، حتى إن لم يكن أول عمل شرع يتحدث عن تلك الحرب. فهو، على الأقل، كان أول فيلم لبناني طويل عن الحرب وصل إلى العالم وصوّرها أمام ناظريه، وتحديداً، انطلاقاً من مهرجان «كان». الفيلم هو «حروب صغيرة» للسينمائي اللبناني الراحل مارون بغدادي، الذي عرضه في تظاهرة «نظرة ما...»، ضمن إطار المهرجان في دورة عام ١٩٨٢، بعدما كان صوَّره وسط أتون الحرب اللبنانية عن موضوع حربي، بامتياز... لكنه أتى موضوعاً رافضاً الحرب ومنطقها، وإن بدا في كل لقطة من لقطاته، وعبر كل شخصية من شخصيات الفيلم، مفتوناً بها.

وإذا كان هذا الفيلم قد عُرض في وقت واحد تقريباً، في فرنسا، مع فيلم لبناني آخر، عن الحرب، هو «بيروت اللقاء» لبرهان علوية، فإنه نال من الشهرة مقداراً أكبر من هذا الأخير، وتحديداً بفضل عرضه في «كان». والطريف في الأمر، أن «حروب صغيرة» قُدم هناك ـ واعتبر دائماً ـ بوصفه «الفيلم الروائي الطويل الأول لمارون بغدادي»، مع أنه في حقيقة الأمر كان فيلمه الثاني لا الأول... إذ يعرف أهل السينما اللبنانية أن بغدادي كان قد أطل على هذا النوع السينمائي بفيلم أول فعلاً، هو «بيروت يا بيروت» ١٩٧٥ الذي يعتبر واحداً من أول الأفلام التي ظهرت لذلك الجيل السينمائي المميز الذي تأسس مع بغدادي وبرهان علوية وجان شمعون ورندة الشهال وجوسلين صعب وغيرهم... غير أن الحكاية تقول لنا إن بغدادي ربما أراد أن يشارك في «كان» في التباري يومها على جائزة «الكاميرا الذهبية»، التي تعطى في «كان» لأول فيلم لصاحبه، أي لفيلم لم يكن مخرجه قد حقق فيلماً طويلاً قبله، قدّم «حروب صغيرة» على أنه فيلمه الأول زاعماً أن «بيروت يا بيروت» فيلم قصير. كل هذا صار طبعاً جزءاً من تاريخ يكاد يكون منسياً اليوم، والمهم أن «حروب صغيرة» صار له وجوده المستقل وحياته الخاصة، وصار جزءاً من تاريخ السينما اللبنانية، وكذلك جزءاً من تاريخ مهرجان «كان».

كان همّ الحرب اللبنانية، والرغبة في تصوير موقف المثقف اللبناني منها، هو ما يطغى على موضوع هذا الفيلم الذي صُوّر وسط صعوبات ومخاطر مدهشة في وقت كان القتال مشتعلاً والحرب محيّرة ولبنان يتمزق... وبالتالي يتمزق معه كثر من المثقفين واللبنانيين عموماً، ولا سيَّما منهم مناضلون سياسيون، يساريون غالباً ـ كان مارون بغدادي بالتأكيد واحداً منهم ـ. ومن هنا إذا كان هذا الفيلم يتطلع في شكل من الأشكال ليعكس ما يحدث في لبنان، فإنه كان يتطلع بصورة أولى، ليعكس موقف مخرجه وكاتبه، مارون بغدادي، مما يحدث.

وينطلق الفيلم حديثاً، من علاقة غرامية بين شاب وفتاة في خضم الحرب. هذا الثنائي يقدَّم إلينا في البداية غائصاً في حبّه، يحاول أن يبتعد مما يحدث، معتبراً هذا الذي يحدث، أمراً طارئاً سينقضي بسرعة من دون أن يترك أثره فيهما. الحب أقوى من الحرب. هكذا كان لسان حال طلال الشاب وثريا حبيبته... غير أن هذا لا يدوم، إذ فجأة تصل الحرب إلى ذروتها ويكون الثنائي في انتظار الزواج وإنجاب ولد أول. يُستدعى طلال فجأة إلى مسقط رأسه ومقر عائلته وجماعته في الجبل، حيث ندرك أن أباه الإقطاعي وزعيم الجماعة والطائفة هناك قد قتل. ويتوجب الآن على طلال أن يحل محله. وطبعاً، هذا الأمر يتناقض كلياً مع كل ما كانت تقدمه لنا صورة طلال وتطلعاته. لكن العائلة هي العائلة والطائفة هي الطائفة. والإرث هو الإرث، وليذهب غرام طلال وثريا إلى الجحيم. إذ، على نقيض ما كان يمكننا أن نتوقع، يرضخ طلال وبسرعة لقدره ومشيئة أمه وعائلته ويتخلى عن ثريا متزعماً عشيرته خائضاً القتال ضد العشائر الأخرى.

إن ما يبدر عن طلال هنا، هو القاعدة لا الاستثناء... حيث المؤرخ الدقيق للحرب اللبنانية، لن يفوته أبداً أن يلاحظ كيف أن هذه الحرب، وإذ وصلت إلى ذروتها، بالتحول من معركة «دفاع عن القضية الفلسطينية» و«عروبة لبنان» إلى معركة تصفية بين الطوائف، تمكنت بسرعة من أن تجر حتى المثقفين العلمانيين والمناضلين في سبيل التقدم، إلى «أمكنتهم الحقيقية»، في أحضان العشيرة والطائفة، وبالتالي في أحضان الكراهية والقتل. وقد كان هذا الأمر هو العنصر الأساس الذي أراد مارون بغدادي أن يقوله في هذا الفيلم القاسي، والذي التقط باكراً بدء بَرَم المبدعين اللبنانيين، ليس فقط بالحرب، بل كذلك بأمراء الحرب، ملاحظين كيف انهارت البراءة فجأة على مذبح الانقسامات الطائفية والكراهيات المتبادلة. غير أن هذا الرصد ـ الذاتي تقريباً من جانب مارون بغدادي ـ لم يمنع مخرج الفيلم من أن يصور انبهاره بالحرب وبالمقاتلين، في شكل له من الرومانسية، ما يتناقض مع جوهر ما يقوله الفيلم.

وإذا كان بغدادي قد صوَّر تخاذل المثقف من خلال شخصية طلال، فإنه صوَّر انبهاره بالحرب من خلال شخصية ثريا، التي إذ تبقى في بيروت بعد ذهاب طلال إلى الجبل، تنتظره، لترى مشاريعها الحياتية والأمومية والعائلية الحميمة تنهار، مشروعاً بعد الآخر، تعيش الحرب في رفقة المقاتلين متجولة بين الأحياء، ومتناغمة مع شخصية ثالثة أساسية في «حروب صغيرة» هي شخصية نبيل، مخترع الأساطير «الشبّيح» على الطريقة اللبنانية، والذي يخوض الحرب هو الآخر على طريقته. والحال أن هذه المصائر الثلاثة التي رسمها الراحل مارون بغدادي في فيلمه، محاولاً من خلالها ـ وبنجاح لا بأس به ـ أن يصوّر موقفه من حرب كان بدأ يرفضها بقوة، بعدما كان رافقها منذ بداياتها بكاميراه وشرائطه القصيرة المتعددة، إثر إنجازه وعرضه «بيروت يا بيروت»، الذي، إذ عرض قبل اندلاع الحرب بأيام قليلة، نُظر إليه بوصفه تنبؤاً بالحرب

المقبلة. هذه المصائر لم تكن كل المصائر المصوّرة في الفيلم. فـ «حروب صغيرة» يقدم إلينا أجواء متعددة ومصائر متعددة وأفكاراً متعددة تتراوح بين التمزق واليقين، بين التحليل والقطع، ما يمكنه أن يجعل من هذا الفيلم «فيلم الحرب اللبنانية» بامتياز. وعلى هذا النحو، استُقبل «حروب صغيرة»، في الخارج بخاصة، حتى وإن كان قد عجز، في عرضه في «كان» عن أن ينال الجائزة ـ المالية الوحيدة التي تعطى ـ والتي كان ألغى سابقه في سبيلها.

غير أن مساعي مارون بغدادي «الكانية» لم تَضِع هباء، إذ نعرف أنه بعد نحو عشر سنوات من إخفاقه الأول في «كان»، تمكن في دورة عام ١٩٩١ من أن ينال جائزة لجنة التحكيم الكبرى من المهرجان نفسه، شراكة مع تحفة لارس فون ترابر «أوروبا»، وذلك عن فيلمه المميز الآخر «خارج الحياة»، الذي واصل فيه رصده الحرب اللبنانية وأهوالها، ولكن هذه المرة من خلال حكاية صحافي فرنسي خطف في بيروت. ومارون بغدادي الذي رحل عن عالمنا عام ١٩٩٣، في حادث أثار حينها لغطاً كبيراً، كان بعد «حروب صغيرة» انتقل للعيش في فرنسا، حيث صار بسرعة جزءاً من حياتها السينمائية المزدهرة، وحقق في فرنسا وانطلاقاً منها عدداً لا بأس به من أفلام دنا في معظمها، في شكل أو في آخر، من الحرب اللبنانية ـ مواربة أحياناً كما في «مارا» و«فتاة الهواء» ـ وكان «فتاة الهواء» آخر أفلامه، هو الذي كان حين مات في بيروت يسعى إلى تحقيق فيلم يربط فيه سيرة ذاتية ما له، بالحرب اللبنانية.

«الحرّيف»

(١٩٨٤) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: محمد خان
قصة: محمد خان، بشير الديك
سيناريو وحوار: بشير الديك
تصوير: سعيد شيمي
موسيقى: هاني شنودة
تمثيل: عادل إمام، فردوس عبد الحميد، عبد الله فرغلي



ربما سيبدو من نافل القول هنا إن هذا الفيلم يكاد يكون فريداً في السينما المصرية، ولا سيَّما في الزمن الذي حقق فيه وعرض. فالحال أن كل فيلم من الأفلام التي نعالجها في هذه المجموعة، يفترض به، ككل إنتاج

فني حقيقي، أن يكون فريداً في شكل أو آخر. غير أن فرادة «الحرّيف» استثنائية، وعلى الأقل في مضمار استخدام المُخرج، مع أنه كان هنا في بداياته، استخداماً يخرج عن السائد لفن عادل إمام التمثيلي، مع أن هذا كان في قمة نجوميته. وعادل إمام إن كان قد جرؤ على خوض المغامرة الجدية التي دعاه إليها محمد خان في هذا الفيلم، طيبة وأريحية، فإنه بدا غير راغب بعد ذلك في معاودة خوضها، حتى وإن كان ثمة إجماع نقدي على أن الدور الذي أداه في هذا الفيلم كان وسيبقى واحداً من أقوى أدواره. والحقيقة أن مشكلة عادل إمام مع هذا الفيلم تكمن في أنه لعب فيه شخصية القاتل، هو الذي تعود أن يكون صعلوكاً ونصاباً وعاشقاً وفتوة ولصاً وشرطياً... لكنه كان دائماً يمثل دور الناجح في كل تقلباته، أما أن يمثل دور الفاشل وينجح في ذلك ويصفق له النقاد، فأمر لم يدخل أبداً في حساباته، بخاصة إنه بذكائه الشديد، أدرك أن تصفيق النقاد واستحسان الجمهور ذهبا إلى الفيلم ومخرجه أكثر مما ذهبا إلى البطل...».

المهم أن هذا الفيلم يبقى في «فيلموغرافيا» عادل إمام ذا مكانة متقدمة. لكن مكانته أكثر تقدماً في «فيلموغرافيا» محمد خان الذي قدم هنا واحداً من أروع الأفلام المصرية - حتى ذلك الحين على الأقل - التي تتناول حياة شخص هامشي. فعادل إمام هنا شخص هامشي بكل معنى الكلمة. وهامشيته أكثر مما هي اجتماعية، ناجمة عن فشله. فهو فاشل في كل ما يفعل: في حياته العائلية مع زوجته التي تتركه مع ابنهما مفضلة أن يعيشا مع أمها، من دون أن تكون على عداء معه. فهو يزورها بين الحين والآخر ويشكو لها أحواله، كما يعبر لها عن بعض آماله التي تعرف هي أنها لن تتحقق أبداً. وهو فاشل في أية مهنة يمارسها ولا سيَّما في ورشة صناعة الأحذية التي سرعان ما يطرد منها. وهو فاشل كذلك في هوايته لعب الكرة، على رغم جودته كلاعب إذ إنه لا يزال حرّيفاً في لعبة كرة الشراب المحلية غير قادر على الانتقال، كما يحلم، إلى لعب الكرة الحقيقية.

ومن خلال حياة فارس (عادل إمام) وهامشيته، تطالعنا نماذج أخرى من هامشيي المجتمع المصري، ولا سيَّما على سطوح العمارة الشاهقة حيث يسكن وفي جواره هامشي آخر هو عبد الله الذي لا يتوقف عن ضرب زوجته، هو الذي سوف نكتشف أنه قام بقتل جارته العجوز طمعاً في سرقة مالها، فينتحر حين يُكتشف أمره، كما تسكن جواره أيضاً فتاة هوى لن تتوقف عن بيع جسدها لتأكل. إنه باختصار عالم فاشل. ولاحقاً حين سيجد فارس عملاً في التهريب مع صديق قديم له، لن تكون حاله أفضل، حتى وإن كان محمد خان، وشريكه في كتابة السيناريو، كي يتفاديا السوداوية المطلقة سوف يتركان للفيلم نهاية مفتوحة تشي بأن الأمور سوف تسوّى لاحقاً، ولو في مجال انتقال فارس من لعب الكرة الشراب إلى لعب الكرة الحقيقية.

والحال أن قوة هذا الفيلم ليست فقط في حكايته ومضمونه، بل كذلك في لغته السينمائية، حيث جرَّب محمد خان هنا كل

تلك الأساليب التي طبعت من قبله، وسوف تطبع من بعده تيار الواقعية الجديدة: توليف ذو نبض يسيطر على حراك الفيلم متنقلاً مع إيقاع تنقلات الحرّيف التي لا تهدأ لحظة، حوارات منقطعة من الواضح أن ليس من المطلوب منها أن تحمل منطقاً متكاملاً أو تفضي إلى أي مكان، ولا سيَّما عبر تكرارية مدهشة تطبعها وتسمها في توصيفها لتلاحق فشل البطل وخيباته. تصوير في حارات وديكورات حقيقية، تمارسه كاميرا تتحرك بكل حرية غير آبهة بما يسمى «راكورات» حيث كان من الواضح أن ليس من المطلوب هنا خوض كلاسيكية التصوير والقطع بقدر ما كان المطلوب اللحاق بنبض الشارع ونبض الشخصيات... وهذا كله، إلى أداء عادل إمام الجديد والمدهش أعطى لفيلم «الحرّيف» قيمة خاصة تفلت من المقارنة.

«حسن ونعيمة»

(١٩٥٩) **١٠٠ د. (أسود وأبيض)**

إخراج:	بركات
سيناريو:	بركات، عبد الرحمن الخميسي
تصوير:	الفيزي أورفانيللي
موسيقى:	محمد عبد الوهاب
تمثيل:	سعاد حسني، محرم فؤاد، وداد حمدي

تكاد الحكاية أن تقول لنا إنه لو لم يلتق المناضل والشاعر المصري عبد الرحمن الخميسي بالمراهقة سعاد البابا (شقيقة نجاة الصغيرة، والتي سيصبح اسمها منذ ذلك الحين سعاد حسني) ويقتنع بجمالها وموهبتها، وبأن أمامها مستقبلاً سينمائياً كبيراً، ما كان يمكن لهذا الفيلم أن يوجد. وتقول إنه لو لم يكن محمد عبد الوهاب يومها على خلاف مع نجم الغناء المكرس عبد الحليم حافظ، وساعياً لفرض بديل له في الساحة الغنائية الشبابية في شخص نجم الغناء الصاعد محرم فؤاد، لما أُنتج الفيلم ودعمه كاتباً موسيقاه وأغانيه. ولكن سواء أكانت الحكايتان صحيحتين أم لا، فإن في خلفية صنع هذا الفيلم كل هذه الأسماء الكبيرة، إضافة إلى كونه قد شكل البداية الرائعة لتلك التي ستصبح واحدة من كبيرات السينما المصرية، خلال سنوات طويلة آتية: سعاد حسني.



غير أن الفيلم - حتى ولو أن ثمة مآخذ كثيرة على صدقية حكايته كما سوف نرى - لا تقتصر أهميته على هذه الأبعاد التاريخية ولا على قيمة الأسماء التي تضافرت لتحقيقه، بل إنه أكثر من هذا: واحد من أجمل أفلام حكايات الغرام الشعبية التي عرفتها السينما المصرية. ومع هذا تكاد انطلاقته، كحكاية، أن تكون متطابقة مع مئات الحكايات

التي لم تكفّ السينما المصرية عن العودة إليها: ابنة الثري التي تقع في غرام المغنّي البائس، والتي لا يريد أهلها لها أن تعيش مع هذا المستوى من البشر، لكن الحب ينتصر في النهاية؟ ترى هل يمكن أن يحصي أحد عدد الأفلام، المصرية وغير المصرية، التي تحكي هذه الحكاية؟

لكن الغريب، والجديد إلى حد ما هنا، هو أن هذا النوع من الحكايات كان يحدث في المدن، أما هنا فإنه يحدث في الريف. فنعيمة ابنة واحد من أعيان الريف، الحاج متولّي صاحب النفوذ والأموال والأراضي، وهي التي يطمع ابن عمها عطوة بالزواج منها. لكن قلبها منذ زمن بات في مكان آخر، فهي سمعت ذات مرة المغني الشاب حسن يغني في أحد الأفراح، فأغرمت به من فورها، لكن والدها لا يمكنه السماح لها بمثل هذا الزواج إذ يتقدم حسن بكل براءة ليخطبها. كيف يزوجها لمغنواتي؟ أما هي فتصر، ليشكل هذا، حدث الفيلم الرئيس مثيراً من المشكلات وتتابع الأحداث ما ينسينا على جرأة نعيمة فيها، أننا في الريف وأن للريف تقاليده بحيث يستحيل على صبية ريفية من عائلة محترمة أن تهرب من بيتها لاجئة إلى حبيبها ذي الأصل المتواضع. لكن نعيمة تفعلها(!) - أوَلم نقل دائماً إن السينما تعرف كيف تحقق المعجزات؟ -. ويقرر متولي تزويج نعيمة لابن عمها رغم أرادتها. فترفض هي مجدداً، وتقع الاشتباكات بين قرية نعيمة وقرية حسن - مزيج من قيس وليلى وروميو وجولييت -.

لكن النهاية هنا في هذا الفيلم المصري الظريف لن تكون على مثل هذا السوء. إلا بالنسبة إلى عطوة - شرير الفيلم -، ذلك أن عبد الرحمن الخميسي شاء لبطلته المكتشفة أن تنتصر فتنتصر، ومحمد عبد الوهاب شاء لربيبه المغني الجديد أن يحقق حلمه بالزواج من حبيبته - وربما نكاية بعبد الحليم حافظ الذي نادراً ما تمكن من عقد قرانه على حبيبته في أيٍّ من أفلامه، ولا حتى في حياته العادية.

«حكاية شرقية»

(١٩٧١) ٩٠ د. (ألوان)

إخراج: نجدت إسماعيل أنزور
قصة: هاني الراهب
سيناريو وحوار: جميل عواد
تصوير: هشام العبد اللاه
موسيقى: محمد فضل
تمثيل: محمد القباني، جولييت عواد، جميل عواد

منذ البداية لا بد من التأكيد أنه من الخطأ اعتبار «حكاية شرقية» أول فيلم سينمائي أردني، كما قالت دعاية الفيلم والمقالات التي تناولته عند عروضه الأولى أول سنوات السبعين. فقبله كانت هناك أفلام أردنية قد يصل عددها إلى نصف دزينة، ناهيك بأفلام عالمية صُورت في الأردن واعتُبرت ولو جزئياً من إنتاجه، وشارك فيها فنانون أردنيون. أما ريادة «حكاية شرقية» فتكمن في جِدّته؛ فهو

في الواقع كان أول فيلم أردني ينتمي، في زمنه، إلى تلك السينما العربية التي أرادت أن تطرح أسئلة شائكة وتتناول موضوعها بشكل جدي. هذا بالإضافة إلى أن هذا الفيلم كان الانطلاقة الأولى لمخرجه الذي لئن كانت بداياته الحقيقية سينمائية، فإنه سوف يكون لاحقاً رائداً من رواد المسلسلات العربية، السورية بخاصة، التاريخية والدرامية بأكثر من عمل ناجح أعاد الاعتبار إلى هذا الفن عند نهاية القرن العشرين، كما أن له فضلاً كبيراً في نهوض الفن التلفزيوني السوري، لكن هذه حكاية أخرى.

مهما يكن، فإن أنزور كثيراً ما أكد أن مشروع «حكاية شرقية» كان أول الأمر مشروعاً تلفزيونياً أراد أن يصوره بالفيديو، لكنه سرعان ما اكتشف الإمكانات السينمائية للمشروع فحققه سينمائياً.

أما أحداث الفيلم فتدور، كما يصرح المخرج نفسه من حول ذلك الصحافي الشاب الذي تنتابه هواجس وإحباطات بسبب مجموعة من الظروف السياسية والاجتماعية التي يعيشها بعيداً من الواقع المحيط به. فالحدث يدور بعد هزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧، وفي خضم السوداوية التي غشيت الوطن العربي ولا سيَّما المثقفين العرب من جرائها. وكان مصطفى، واحداً من هؤلاء، حيث يشعر بالهزيمة وبعدم التوافق بين أفكاره وتطلعاته، وبين عالم المدينة الذي يعيش فيه. وإذ تقترب عطلة العيد يطالبه رئيس تحرير الصحيفة التي يعمل فيها بكتابة مقال خاص، فيكتب مقالاً عن الكاتب الياباني يوكيو مشيما الذي كان قد اشتهر في ذلك الحين بانتحاره احتجاجاً على الهيمنة الأمريكية على وطنه. وكان من الواضح أن اختيار مصطفى لهذا الموضوع يكشف عما يعتمل في داخله من احتجاج على الأوضاع التي تعيشها أمَّته بعد الهزيمة. ولكن الفيلم، بدلاً من متابعة هذا الخط الوجودي الاحتجاجي، نصحب مصطفى في سفر بالباص عائداً إلى قريته لتمضية العيد وفي داخله تصطرع الأفكار والاحتجاجات التي فاقم منها اتصال زوجته به وكثرة تطلباتها. غير أن الذي يحدث هنا هو أن سائق الباص يصاب فجأة بالإغماء ما يعرّض حياة الركاب للخطر. وهنا، يتغلب مصطفى على خوفه وتردده وينصرف إلى قيادة الباص بشكل يمكنه من تخليص الركاب والباص معهم، وتخليص نفسه في الوقت عينه من موت كان مؤكداً.

كان الترميز واضحاً في هذه الحكاية المقتبسة من قصة للكاتب السوري هاني الراهب، أما الضوء في آخر النفق، الذي جعله المخرج، نهاية للفيلم، فقد عاد لها استغلال رئيس التحرير للحادثة إذ انتشرت أخبارها، للترويج لعدد العيد من مطبوعته. وفي هذا أيضاً كان ثمة ترميز واضح، أضفى على فيلم نجدت إسماعيل أنزور الروائي الطويل الأول هذا، قيمة مضافة لا تزال له حتى الآن، حيث يمكن دائماً اعتباره واحداً من الأفلام التي حاولت أن ترد على الهزيمة التي أصابت العقل العربي في ذلك الحين.

«حلاق درب الفقراء»

(١٩٨٢) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: محمد الركاب
سيناريو وحوار: يوسف فاضل
تصوير: محمد الركاب، مصطفى سيتو
تمثيل: محمد الحبشي، خديجة الخمولي، صلاح الدين بنموس



كان هذا أول فيلم روائي طويل للركاب، ولسوف يكون الأخير، إذ إنه رحل عن عالمنا بعد سنوات قليلة من إنجازه من دون أن يتمكن من تحقيق أي من المشاريع الكثيرة التي كان يشتغل عليها. ولعل هذا الفيلم يتميز عن غيره من أفلام أولى لمخرجين من طينة الركاب وجيله أن هذه الأخيرة غالباً ما يحققها أصحابها ضمن إطار مفهوم «سينما المؤلف» حيث يعتمد المخرج على سيناريو يكتبه بنفسه عن فكرة أو حكاية ترتبط بذاتيته، أما الركاب فإنه آثر في فيلمه هذا أن يقتبس مسرحية كانت قدمت بنجاح، تروي فصولاً من الحياة الشعبية للسكان البسطاء القاطنين «درب البلدية» في مدينة الدار البيضاء. بل إنه أكثر من هذا، وفيما عدا ثلاثة أو أربعة ممثلين محترفين أو شبه محترفين، استعان في معظم الأدوار الثانوية والمجاميع، بسكان الحي أنفسهم، بحيث إن حكاية تصوير الفيلم كان من شأنها، لاحقاً، أن تشكل أساس فيلم جديد من النوع المعروف بـ «السينما داخل السينما». لكن الركاب لم يعش حتى يفكر بمثل هذا المشروع وبقي فيلمه هذا يتيماً يشكل ظاهرة متفردة في تاريخ السينما المغربية.. ناهيك بأنه شكل في زمنه مساهمة مغربية في المشاركة في العديد من المهرجانات والحصول على الجوائز.

لم يكن الفيلم، على أية حال، شديد البعد عن المسرحية. فالأشخاص هم أنفسهم تقريباً، والحوارات نفسها، والأحداث نفسها، حتى وإن كان الركاب قد عرف كيف يضفي لغة سينمائية لا شك في استقلاليتها على عمل مسرحي، لم يكن هو نفسه يتسم بأية جمودية مسرحية على الخشبة. ولقد زاد من هذا أن يوسف فاضل نفسه، كاتب المسرحية، شارك في كتابة السيناريو كما انفرد في تعيين حوارات الفيلم، من دون أن ننسى ما قيل يومها أصلاً، من أن المسرحية نفسها كانت مصاغة بذهنية سينمائية. أما «أحداث» الفيلم فتدور من حول الحلاق ميلود، الذي كالعادة يمكن الناس أن يتتبعوا من خلال دكانه، كما من خلال أحاديثه مع زبائنه وجيرانه، تفاصيل العيش في هذا النوع من الأحياء. لكن ميلود ليس وحده

هنا، فهناك أيضاً زوجة محبوبة و«الإقطاعي» جلول والفقيه وأحميدة اللص، وحمان ورجلا شرطة إضافة إلى المعلق الذي يروي لنا ما قد ينغلق علينا من أحداث وعلاقات. أما الحبكة فمحورها أيضاً ميلود الذي يعتقل ذات يوم بسبب ارتباطه بالصداقة مع السجين السابق أحميدة. وفي غيابه تقع زوجته تحت سطوة جلول مالك دكان الحلاقة الذي يقترح عليها أن تطلق ميلود وتتزوجه. وفي النهاية حين يطلق سراح الحلاق، سيجد أن كل شيء تبدل: دكان الحلاقة صار دكان جزارة وفقيه الحي تحول إلى جزار... وهكذا. والمخرج، كي يرسم لنا هذه الأحداث على شكل منمنمة اجتماعية، قسم الفيلم سبعة أقسام أعطى كل واحد منها عنواناً دالاً: ميلود الحلاق، جلول، محجوبة، ناس القهوة، حمان زوج الزوهرة، أحميدة، علّال. وهكذا يبدو الفيلم من نوع الأفلام ذات الأصوات المتعددة بحيث يخيل إلى المتفرج أن كلاً من الشخصيات الأساسية يحاول هنا أن يقدم نفسه ويروي حكايته. لكن هذا غير دقيق، لأن الفيلم - وراويه أحياناً - هو الذي يروي لنا. وعن هذه التركيبية التي تهيمن على الفيلم كتب الناقد مصطفى المستاوي: «.. رغم الترحيب الكبير الذي قوبل به الفيلم ساعة ظهوره، باعتباره محاولة جريئة من السينما المغربية للاقتراب من المعيش الشعبي في البناء، يظل بناؤه السردي أسيراً للبناء المسرحي، مثله مثل أداء الممثلين، مثلما تظل شخصياته جامدة بلا انفصال، كأنها تعيش أحداثاً بعيدة عنها بعض الشيء...».

«حلفاوين - عصفور السطح»

(١٩٩٠) ٩٨ د. (ألوان)

إخراج: فريد بوغدير
سيناريو: فريد بوغدير، نور بوزيد، م. ل. غارسيا
تصوير: جورج بارسكي
موسيقى: أنور براهام
تمثيل: سليم بوغدير، ربيعة بنعبدالله، مصطفى العدواني، هيلين كاتزاراس

«كيف يمكننا أن نتحدث بأصح شكل ممكن عن الطفولة والجنس في ديار الإسلام، في لحظة تعود فيها المحظورات أكثر صرامة من أي وقت مضى؟ وكيف يمكننا أن نصور الفرح ولذة العيش اللذين ينبضان على الدوام كدقات قلب أبدية في المجتمع على الرغم من الكليشيهات والأفكار الجامدة بجذورها المتعددة؟» بمثل هذين السؤالين أراد فريد بوغدير، الآتي يومها من النقد، ومن نوع خاص من السينما الوثائقية كرّس معظم نتاجاته لسرد تواريخ السينما العربية الأفريقية، أن يُدخل متفرجه إلى عالم فيلمه الروائي الأول هذا. وكان من الواضح منذ سؤالَي الاستهلال هذين أن الطفولة التي يتحدث عنها المخرج/ الكاتب هنا، إنما هي طفولته الخاصة، والجنس هو ذاك الذي اكتشفه بنفسه في طفولته.

محور الفيلم، والذي يعطي الفيلم طابع السيرة الذاتية هو الطفل نورا، الذي سنراه ينتقل أمامنا في الفيلم من طور الطفولة إلى طور المراهقة، ومن عيش الجنس إلى اكتشافه. فهو

كطفل يسمح له بمرافقة أمه وغيرها من النساء إلى الحمام الأسبوعي حيث يمكنه مشاهدتهن عاريات، دون أن يردعه أحد عن ذلك، فهو ما زال أصغر من أن تحجب النساء عريهن عنه. لكنه هو، بدأ يتفتح وعيه، وإن كان بالواسطة، حيث إن رفاقه الذين يكبرونه سناً بعض الشيء يجتمعون به بعد نهار الحمام كي يحكي لهم ما رآه، مقابل بعض الدريهمات. وهو إذ اكتشف أهمية اللعبة، راح يصوغ حكاياته كما يحلو له، في الوقت الذي بدأ يطرح على نفسه أسئلة تمزقه: هل عليه أن يبقى في صف الصغار كي يواصل تمتعه بما يشاهد وعيشه الهادئ الممتع في عالم النساء الذي لا يزال يشكل له حماية تريحه، أم عليه أن يتجاوز ذلك الصف ليحق له أن يجعل الجنس جزءاً من حياته، حتى ولو كان يجازف بأن يبارح ذلك العالم، مستبدلاً إياه بدخول عالم الكبار وعالم الشارع الذي يتوق إلى أن يدخله.

إذاً عند الزمن الذي يشكل مفترقاً في حياة نورا، وميداناً لتساؤلاته يلتقطه لنا الفيلم، غير أن فريد بوغدير، لا يريد أن يكتفي برسم هذه الصورة لنورا، بل إنه يريد أيضاً أن يرسم من خلال نورا صورة لمجتمع حي الحلفاوين، الحي الشعبي في العاصمة تونس الذي عاش وتربى فيه. ومن هنا صار فيلمه مزدوجاً على الأقل: فهو فيلم سيرة ذاتية عن طفولة تبارح ذاتها، وهو كذلك فيلم يرصد الحياة الاجتماعية وأصحابها، يعرّي المجتمع وأخلاقياته، بقدر ما يعرّي النساء في الحمام، ما يجعلنا في نهاية الأمر أمام لعبة مرايا: فإذا كنا نشاهد النساء والحمام والعالم العائلي المحيط بنورا، بعينَي هذا الأخير، اللتين ينجح بوغدير في التعبير عنهما بدقة وشفافية وعذوبة، فإننا في المقابل إنما نشاهد عالم نورا وما يرصده هذا الأخير، من خلال مرآة المخرج بعد سنوات عديدة وهو يتذكر من دون أن يبدو عليه ذلك، يتذكر بالأحرى من خلال نورا، لكنه يتذكر عشرات التفاصيل التي لا يمكن أن يكون نورا نفسه قد وعى عليها في طفولته. والحقيقة أن ازدواجية النظرة ولعبة المرايا هاتين هما ما يعطي لهذا الفيلم جماله وقوته ومكانته في السينما العربية.

ومن هنا كان من الطبيعي أن تدور من حوله سجالات عديدة، لعل أبرزها تلك التي أخذت عليه كونه «يبالغ في تقديم الجنس» من خلال نظرات الصغير، وكونه يقف بشكل عام وحادّ إلى جانب النساء متفهماً مواقفهن وإحباطاتهن في وقت يعرّي فيه مجتمع الرجال، ولا سيَّما من خلال شخصية والد نورا، الذي سيصوّر له تحرر هذا الأخير منه ومن قبضته القاسية وربقته الثقيلة في ذلك المشهد الأخير الجميل من الفيلم، والذي يلي اكتشاف الأب لـ «العلاقة» التي قامت بين نورا، وليلى خادمة البيت المراهقة، بعدما طرد نورا من فردوس النساء و«تبرعت» ليلى بأن تدخله عالم الجنس مباشرة. إثر انكشاف ما يحدث تطرد ليلى وهي تبتسم لنورا إذ أدركت انها عرفت كيف تحرره من طوق طفولته من الجنس.

أما هو، فبعد أن يتحرر من ذلك الخوف يبقى عليه أن يتحرر الآن من قسوة أبيه، كي

يتمكن من أن يستحوذ على حريته كاملة. فيقترب الأب منه، كعادته، كي يصفعه متوقعاً منه، كما جرت العادة، أن يذعن أمام الصفعة ويتلقاها بامتنان واستسلام. بيد أن نورا لن يقبل الرضوخ للصفعة هذه المرة، بل سوف يفلت منها بخفة، ما يجعل أباه الهاجم عليه يفقد توازنه، ويقع بشكل مؤلم ومهين في الوقت نفسه، فيما نورا يطير في الفضاء متسلقاً إحدى شرفات البيت قافزاً إلى السطح ـ ومن هنا العنوان الفرعي للفيلم «عصفور السطح» وعلى ثغره ابتسامة ماكرة، ابتسامة تكاد تقول كل الحرية التي بات يملكها من الآن وصاعداً، فيما أبوه في الأسفل مهزوماً مذهولاً ولا يصدّق ما حدث، وأغنية عنوان نهاية الفيلم تنطلق بكلماتها القائلة: عصفور صغير/ عصفور سطح يحلق ويطير/ ما يقولش خلي الفرح يجنح/ خلي الفرح يطير...

«حلق الوادي»

(١٩٩٥)	١٠٥ د. (ألوان)
إخراج:	فريد بوغدير
سيناريو:	فريد بوغدير
تصوير:	روبرت الزراقي
موسيقى:	جان سينا
تمثيل:	جميل راتب، مصطفى عدواني، كلوديا كاردينالي

مهما كان من شأن المكانة التي عرف فريد بوغدير كيف يحتلها في السينما التونسية خصوصاً والسينما العربية عموماً، بفيلمه الروائي الطويل الأول «حلفاوين»، فإن فيلمه الثاني «حلق الوادي» أتى مخيباً للآمال مليئاً بالكليشيهات، بشكل جعل مقولة لورانس «العرب» حول أن العرب أصل البدايات الجيدة، والنهايات السيئة، تنطبق عليه. ومن هنا، بقدر ما أثار «حلفاوين» إعجاباً وما يقرب من الإجماع، أثار الفيلم الثاني رفضاً، ولكن ليس بالمطلق، بل فقط مقارنة بالفيلم حيث كان الجميع ينتظر من السينمائي الناجح، والناقد الكبير، أن يتجاوز نفسه في الفيلم الثاني ولم يفعل، حتى وإن كان هذا الفيلم قد عرض في مهرجان برلين، ما كان من شأنه أن يضفي عليه هالة إضافية. بل على العكس، توقف بوغدير من بعده عن تحقيق السينما الروائية الطويلة واضعاً كل مشاريعه على لائحة الانتظار التي طالت... إلى ما لا نهاية.

ومع هذا، كان لـ «حلق الوادي»، كل العناصر الكفيلة بأن تؤمن له نجاحاً: موضوع جيد؛ نجوم مرموقون؛ مناخ تونسي عابق بالجمال والحنين؛ وشخصيات كان يفترض بها أن تكون مستقاة تماماً من التاريخ التونسي المعاصر، وهو تاريخ يعرف الجميع غناه الاجتماعي والفكري بخاصة أن تونس كانت، خلال المرحلة التي يعيد الفيلم الأحداث إليها، بلد انفتاح وتلاقح ثقافي وتعايش ديني. وهذا هو بالتحديد موضوع الفيلم. فنحن هنا عشية حرب حزيران (١٩٦٧)، وفي منطقة حلق الوادي غير بعيد من تونس العاصمة، حيث تعيش أُسَر من مختلف الديانات والطبقات

الشعبية، اختار الفيلم منها ثلاثاً تمثل الديانات السماوية الثلاث. فهناك عائلة يوسف المسلم وجوجو اليهودي وجوزيبي الكاثوليكي، والعائلات الثلاث تعيش متجانسة ناعمة البال، حتى ذلك الحين على الأقل، في ظل نظر رضاء عام بأن تكون الثقافة السائدة هناك عربية - إسلامية، انما متفتحة، لا تثير نفور الأديان الأخرى. وإلى جانب هذه العائلات يعيش الثري العجوز الحاج بيجي. أما العائلات فلدى كل واحدة منها، في عداد ذريتها، بنت في السابعة عشرة، والبنات رفيقات متواطئات، ينظرن باستخفاف إلى صرامة العائلات الثلاث معاً، ويقررن المشاكسة الجماعية على تلك المشاكسة بأن يفقدن عذريتهن في وقت واحد... يوم عيد العذراء.

من حول هذه الحبكة يدور الفيلم، غير أن الصراع الأهم فيه هو بين أرباب العائلات الثلاث والحاج بيجي الذي يريد السيطرة على المكان وسكانه ويفرض قوانينه وقيوده، هو الذي يتابع السياسة لنرى شؤون العالم الخارجي من وجهة نظره، ونعرف أنه يكره جمال عبد الناصر ويتمنى هزيمته على يد إسرائيل رغم أنه يكره اليهود!

أما لتغليف هذه الحكاية التي ستبدو منذ المشاهد الأولى للفيلم مفتعلة وخطّية، فإن المخرج افترض زيارة سوف تقوم بها النجمة كلوديا كاردينالي إلى المنطقة، هي التي يعرف الجميع أنها في الأصل ابنة تلك المنطقة. وبالفعل تصل كلوديا ويرحب بها الجميع في احتفالات تكشف حجم التعايش الذي كان سائداً في تونس في تلك السنوات لتتضافر على ضربه، حرب حزيران وتسلُّط الحاج بيجي، حيث يختلط العام بالخاص هنا، ليتأكد أن المخرج إنما عاد إلى الماضي القريب، الذي يبدو واضحاً أنه عايشه بنفسه، كي يتحدث عن الحاضر، متسائلاً عما حلّ بذلك التعايش؟ وكيف تغيرت تونس إلى هذا الحد؟

«حمام الملاطيلي»

(١٩٧٣) ١٠٦ د. (ألوان)

إخراج: صلاح أبو سيف
قصة: إسماعيل ولي الدين
سيناريو: محسن زايد وصلاح أبو سيف
حوار: محسن زايد
تصوير: عبد المنعم بهنسي
موسيقى: جمال سلامة
تمثيل: شمس البارودي، محمد العربي، يوسف شعبان

قد لا يكون هذا الفيلم واحداً من أفلام صلاح أبو سيف الكبيرة، لكنه بالتأكيد واحد من أفلامه الجريئة، وبالتالي الفيلم الذي أثار أكبر قدر من السجال. ولكن ليس لموضوعه أو حبكته، بل لكونه الفيلم الذي قدم بطلته أقرب إلى العري مما فعل أي فيلم آخر. وهذا ما جعل البطلة (شمس البارودي) تخوض خلال عقود معركة ضده مطالِبةً بمنعه من العرض بعد أن تحجبت واعتزلت التمثيل نادمة على ما ارتكبت!

لكننا اليوم إذ نشاهد هذا الفيلم سنميل بسرعة إلى تجاهل «عري» بطلته، إذ أصبح أقل من عاديّ مع مرور الزمن، لننظر إليه، في بعد جريء آخر فيه، هو البعد الجنسي. فهو يحمل، وهذا ما لم يجر التركيز عليه كثيراً في حينه، أمام مشكلة النجمة معه، رؤية فنية متقدمة للمشكلة الجنسية التي يتخبط فيها الشباب المصري، بفعل مجتمع يحولهم إلى مجموعة من المكبوتين جنسياً، ما ينعكس بالتالي على أداءاتهم الاجتماعية وأوضاعهم النفسية، ما كشف باكراً عن أهمية تحولهم إلى متطرفين كارهين للمجتمع وقيمه وتركيبة علاقاته.

وطبعاً لا يمكننا أن نقول إن هذا كان موجوداً بوضوح فيه، أو أن الكاتب والمخرج قصداه بتمعنهما في قراءات وتجارب نظرية حول هذه المسألة، ولكن يمكننا أن نقول إن رصداً صادقاً لأحوال الشباب المصري في ذلك الحين، كان من شأنه أن يوصل إلى هذا الاستنتاج.

والحقيقة أن «حمام الملاطيلي» فيلماً ورواية من قبله، كانا عمدا مثل هذا الرصد. وللإشارة بشكل أكثر وضوحاً إلى هذا قد يكون مفيداً هنا الاستفادة من التلخيص، التحليلي بعض الشيء الذي وضعه الناقد والكاتب الراحل رفيق الصبّان للفيلم: إنها قصة ثلاثة شبان من جيل محبط ويائس - جيل ما بعد النكسة - يجمعهم حمام شعبي يلجؤون إليه للمبيت مقابل قروش زهيدة. والقصة تركز على واحد من هؤلاء، هو أحمد الشاب الوسيم الذي عجز عن إيجاد عمل حقيقي له بعد تخرجه، فاختار الحمام مكاناً للنوم والعمل. وهناك يلتقي نعيمة التي تقيم في الحي وتحترف الدعارة، فيعيش معها قصة حب تغرق فيها نعيمة حتى الثمالة، إذ تجد فيها مهرباً من واقعها الأليم. ومن خلال وجودهم في الحمام، يتعرف الشباب الثلاثة إلى رسام شاذ يحاول إنشاء علاقات مع رواد الحمام من الشباب ومن ضمنهم أحمد الذي لم يمنعه حبه لنعيمة من إنشاء هذه العلاقة مع الرسام وعلاقة أخرى مع زوجة صاحب الحمام نفسه. ذات يوم تشعر نعيمة أن أهلها يطاردونها، فتطلب من أحمد أن يلاقيها في مكان بعيد عن الحمام، آملة بأن يتمكنا معاً من النفاذ من مصيرهما البائس. ولكن عندما يصل أحمد إلى المقابر حيث كان ينبغي أن يلتقي نعيمة يجدها جثة هامدة إذ عثر عليها أهلها قبله وذبحوها.

واضح أن هذا الفيلم الجريء والتجديدي في مجاله في ذلك الوقت، أراد طرح العديد من المشاكل الاجتماعية مقترباً منها من زاوية لم تكن معهودة في السينما المصرية في ذلك الحين. ومن هنا بدا فائق الجرأة في طرحه تلك المشكلات، ومن بينها قضية المثلية الجنسية التي لم تكن قد عولجت من قبل بهذا القدر من الصراحة والجدية في أي فيلم مصري من قبل. وكذلك قضية الحب الذي يقوم بين أحمد ونعيمة ولا يتسم كالعادة بالبعد الرومانسي وحده. ومن هنا أتى الفيلم جريئاً وعنيفاً وإن كان قد عاد في نهايته إلى الصراط المستقيم، في معاقبة الشر والرذيلة، لأنه من دون هذه العودة ما كان له أن يعرض بالطبع.

«حياة أو موت»

(١٩٥٤) ٩٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: كمال الشيخ
إنتاج: لوتس فيلم
قصة وسيناريو: علي الزرقاني، كمال الشيخ
تصوير: أحمد خورشيد
تمثيل: عماد حمدي، مديحة يسري، يوسف وهبي

عندما أعيد عرض فيلم كمال الشيخ «حياة أو موت» ضمن تظاهرة خاصة في «معهد العالم العربي» في باريس في ربيع العام ١٩٩١، شكل الفيلم مفاجأة حقيقية، من ناحية لجمهور فرنسي لم يكن يعرف عنه شيئاً، ومن ناحية ثانية لجمهور عربي كان، ربما، شاهده منذ سنوات طويلة، لكنه نسي الكثير من مشاهده وأجوائه.

كان العرض، في حقيقة الأمر إعادة إحياء ليس فقط لفيلم كان قد بدأ يعتبر إحدى تحف السينما المصرية على مدى تاريخها، بل كذلك لسينما كمال الشيخ ككل، حتى وإن كان غلاة المهتمين بالسينما المصرية يعرفون منذ زمن بعيد أن اسم كمال الشيخ يوضع على قدم المساواة مع أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح... وغيرهم، من مؤسسي الفن السينمائي الحقيقي في مصر. يومها، في ذلك اللقاء الباريسي أعرب لنا كمال الشيخ - الذي سيرحل بعد ذلك بزمن - عن سروره بإعادة الاعتبار، كما أعرب عن مفاجأته هو الآخر بالفيلم، الذي لم يكن قد شاهده منذ سنوات. وفي شكل أكثر دقة تحدث الشيخ يومها عن صورة مدينة القاهرة في فيلمه أكثر مما تحدث عن موضوعه. ولعل في إمكاننا هنا، أن نقول انطلاقاً من تلك الملاحظة، إن صورة مدينة القاهرة تكاد في الفيلم أن تكون شخصيته الرئيسة. قال الشيخ، إن فكرة الفيلم قد تبدو اليوم عادية أو مشوقة غريبة بعض الشيء في نهاية الأمر «وأنا عثرت على هذه الفكرة في الصحف لا أكثر ولا أقل، وبشيء من الصدفة». لكن ما قاده إلى تحقيق الفيلم لم تكن الحادثة، بل تعرفه، بحسب قوله، إلى بعض أبرز وأخصّ سمات سينما الواقعية الجديدة الإيطالية.

ومن هنا، قال الشيخ، «ما زلت أنظر إلى هذا الفيلم حتى اليوم بصفته تلخيصاً لما فهمته في ذلك الحين، من تلك الواقعية، بما في ذلك ما قررته من أنني حتى وإن استخدمت في «بطولة» الفيلم نجماً كبيراً هو عماد حمدي، فلسوف استخدمه استخداماً مختلفاً. لن يكون بطلاً، بل سيكون بطلاً مضاداً». وعدا عن هذا، يلفت الشيخ: «هناك المناخ التوثيقي الذي صوّر مدينة القاهرة في توتر وإيقاع، ستبدو قيمتهما بعد زمن طويل. وهناك الإشارات الاجتماعية الرافضة للواقع البيروقراطي والطبقي. وهناك السيكولوجيا التي تعكس مواقف الشخصيات إزاء الأحداث». ومن هنا كان من حق كمال الشيخ أن يعتبر فيلمه «حياة أو موت» الذي حقق العام ١٩٥٤، أي بعد أقل من ثلاثة أعوام من اندلاع «ثورة الضباط

الأحـرار»، صرخة فنية واجتماعية تحاول أن تواكب جديد السياسة بجديد فني ناقد اجتماعياً في المقام الأول.

في هذا الفيلم الذي لا يزيد زمن أحداثه على يوم أو يوم ونيّف، لدينا أحمد (عماد حمدي) وهو موظف في شركة، صُرف من عمله في ذلك اليوم بالذات بسبب تدهور حاله الصحية... وها هو الآن يعود إلى البيت مهموماً لا يدري ما الذي سيفعله، والعيد يقترب ومتطلباته كثيرة. وهو في غمرة همومه هذه، يصطدم مع زوجته التي تسأله لماذا هما مضطران إلى عدم الاحتفال بالعيد. إنه يقول لها ولا يقول. فهو نفسه لم يستوعب بعد، تماماً، الحال التي هو فيها. وأمام استنكافه، لحزنه ولمرضه، عن خوض السجال، لا يكون من الزوجة إلا أن تهجر البيت ذاهبة إلى دار أهلها، غير راغبة في مواصلة العيش البائس الذي صارته حياتها مع أحمد. وهي إذ تهجر البيت تترك الزوج مع ابنتهما الطفلة. ومن جراء هذا، تضعف قوى أحمد أكثر وأكثر، وإذ لا يجد لديه الدواء الذي اعتاد تناوله كي يخفف من وطأة الأزمة الصحية، يرسل ابنته الصغيرة إلى حي ناءٍ بعض الشيء، حيث ثمة صيدلية يمكن أن تؤمّن له الدواء.

وبالفعل تنطلق الصبية إلى الصيدلية مجتازة، على عجل، شوارع وأزقة المدينة والكاميرا ترافقها حتى تصل إلى الصيدلية. وهنا يكون الحدث الأساس في الفيلم: أن الصيدلي يعطي الفتاة الدواء الخطأ، الذي سيكتشف بعد رحيلها، أن أباها سيموت إن تناوله. لكن المشكلة هي أن الصيدلي يكتشف هذا الواقع القاتل، بعد أن تكون الصبية قد اختفت ذاهبة، على عجل، إلى البيت في حال سبيلها، كي تعطي أباها الدواء وتطمئن عليه. أما الصيدلي فإنه، لا يعرف شيئاً عن الفتاة وأبيها. لا يعرف أين يسكنان. لا يعرف اسم الأب ولا اسم البنت. فما العمل؟ هنا، إذاً، يختلط الجانب التشويقي بالجانب الإنساني. وتقوم كاميرا كمال الشيخ الزارعة الشوارع ومناطق كثيرة من القاهرة، بحثاً عن الفتاة محاولة، كما الصيدلي وأناس آخرين، العثور على الفتاة قبل وصولها إلى بيتها وإعطاء الدواء للأب.

طبعاً كان في إمكاننا أن نتصور، منذ البداية ما سيحدث. فالنهاية يجب أن تكون سعيدة وإلا أصبح الفيلم مقبرة. والنهاية ستحل طبعاً، حين يصار إلى إذاعة بلاغ عبر الإعلام يتحدث عن الأمر ويطلب ممن يعرف شيئاً عن البنت وأبيها أن يتدخل لإعلان ذلك كي يتم إنقاذ الأب، طبعاً لا يمكن للأب الغائص في نوبة أزمته الصحية أن يسمع البلاغ. لكن الأم، وهي في بيت أهلها، تسمعه. فتفهم أن المقصود هو ابنتها وزوجها، فتهرع إلى البيت وتنتهي الحكاية، والحقيقة أن هذا التطور الذي يشغل الجزء الثاني من وقت الفيلم، ويكاد يكون وقته مطابقاً لهذا الوقت، بمعنى أن ما يحدث على الشاشة وتصوره الكاميرا، هو ـ زمنياً ـ نفسه الذي يحدث في الحكاية... وكان هذا تحديداً شديد الأهمية في السينما المصرية وربما أيضاً بعض السينما العالمية في ذلك الحين. كذلك

يمكن القول هنا إن كمال الشيخ حتى وإن كان ملأ الفيلم بالمواعظ الأخلاقية من أوله إلى آخره، تمكن من أن يحدد على صعيد تقنية استخدام الكاميرا والتوليف، في كل تلك المشاهد الخارجية التي كان البحث يدور فيها عن الصغيرة، هذا التطور هو الذي أعطى «حياة أو موت» قوته وكذلك تقبل الجمهور العريض له.

ولكن من ناحية أخرى واضح أن هذا الفيلم سجل بداية حقيقية لسينما كمال الشيخ، التي ستجد في الناقد الفرنسي جورج سارول، صوتاً مناصراً بقوة إلى درجة أن هذا الأخير رأى من المناسب أن يطلق على الشيخ لقب «هتشكوك العرب». طبعاً قد يكون في هذا الكلام، من الناحية التقنية ـ على رغم روعة السيناريو الذي كتبه الشيخ شراكة مع علي الزرقاني ـ بعض المغالاة، الذي يمكن تحميل مسؤوليته للتراث السينمائي المصري الذي كان في إمكانه في ذلك الحين أن يجعل النهاية السعيدة متوقعة، ولكن من المؤكد ـ من الناحية الاجتماعية ومن ناحية الانتماء السينمائي البحت للفيلم ـ أن «حياة أو موت» لا يمتّ إلى هتشكوك بقدر ما يمتّ إلى تلك السينمات الأخرى التي كانت ـ على خطى «الواقعية الجديدة الإيطالية» ـ قد بدأت تنتشر في أوروبا، في جدية الموضوع وإنسانيته.

ولكن، أكثر من هذا، في كونه فيلماً عن القاهرة، عن المدينة، ينخرط في نسق يواكب تجديدات فيسكونتي في «الأرض تهتز» وروسليني في «روما مدينة مفتوحة» حيث تكون البطولة للمكان...

وحسبنا هنا أن نتذكر تلك المشاهد الرائعة التي ساحت عبرها كاميرا كمال الشيخ في شوارع القاهرة، بين أهلها وسكانها وأحيائها، في قصيدة حب بصرية لتلك المدينة، يمكننا القول إن أحداً قبل كمال الشيخ، وأحداً بعده ـ حتى مجيء سينما محمد خان وعاطف الطيب وداود عبد السيد، على الأقل ـ، لم يستطع مضاهاتها. ومن هذا المنظور تلوح لنا القاهرة، كما أشرنا، كشخصية الفيلم الأساسية، حيث عرف كمال الشيخ ـ الذي نعرف أن تكوينه الأصلي كسينمائي، كان في غرفة التوليف وليس وراء الكاميرا ـ عرف كيف يصور التفاصيل، الحياة اليومية، عمل الشرطة، الروتين، الإدارة... وطبعاً، وصولاً إلى نوع من الرؤيا الاجتماعية ـ هل نقول الأخلاقية؟ ـ التي تعطي «حياة أو موت» نكهته الخاصة والفريدة.

ليس من السهل هنا إحصاء كل الأفلام التي صنعت لكمال الشيخ، مكانته في السينما المصرية، إلى جانب من ذكرنا في ما تقدم، لكن هذا الفنان الذي بدأ حياته السينمائية في العام نفسه الذي قامت فيه الثورة المصرية، حقق طوال فترة نشاطه السينمائي الطويل ١٩٥٢ ـ ١٩٨٦ عدداً كبيراً من الأفلام، ومنها ما يعتبر علامات أساسية في تاريخ السينما المصرية، بما في ذلك أفلامه الكبرى التي اقتبسها عن أعمال أدبية من الطراز الأول: «اللص والكلاب» ١٩٦٢ عن رواية نجيب

محفوظ، و«الرجل الذي فقد ظله» عن رواية فتحي غانم، و ـ «ميرامار» عن محفوظ أيضاً... الفيلم الذي أثار في وجهه مشاكل جمة قبل أن يحسم الرئيس جمال عبد الناصر الأمر سامحاً بعرضه ـ رغم تعرضه لممارسات الحكم «الثوري» ـ.

والحقيقة أن الشيخ، رغم هذا الفيلم، كان يعتبر إلى جانب كونه سينمائياً كبيراً، فناناً وقف منذ البداية إلى جانب الثورة، وانتقدها حين أخطأت، ثم كان في سنواته الأخيرة، من المدافعين عنها حين راح أعداؤها يستخدمون أخطاءها ذريعة لثورة مضادة.

«حيفا»

(١٩٩٥)	٧٥ د. (ألوان)
إخراج:	رشيد مشهراوي
سيناريو:	رشيد مشهراوي
تصوير:	إدوين فرشتيفن
موسيقى:	سعيد مراد، فرقة صابرين
تمثيل:	محمد بكري، هيام عباس، أحمد أبو سلوم

«حيفا: لا شيء يعنيه هنا، الأشياء تحدث وتنتظر اكتمالها هناك، حيث عليه أن يكون. ولكنه هنا، في الظلال الغامقة للبيوت والحارات والغرف المهجورة، حيث تتفكك مصائر الناس، وتتقاطع وتتجاور حكاياتهم، منتظرين كل شيء، (...). وبموازاة همومهم وانتظارهم وأسئلتهم يرتب حيفا سعادته ويقينه وإجاباته وكأنه يحرس أحلامهم ويعينها على البقاء...».

بهذه العبارات، التي تقرب من الشاعرية، يقدم رشيد مشهراوي، فيلمه الروائي الطويل الثاني، وهو كسابقه، «حتى إشعار آخر» يدور في غزة. ولكن في الوقت الذي كان الفيلم السابق يتجول داخل الفسَح الفاصلة، حدائق ونوافذ، بين بيوت مخيم الشاطئ وهو تحت الاحتلال والحصار الإسرائيليين، ها هو الفيلم الجديد، ينفتح على البحر وعلى العالم، ولكن أكثر من هذا، على ذكريات بطله، «معتوه القرية» المسمّى حيفا، تيمُّناً باسم المكان الذي أتى منه ويريد يوماً أن يعود إليه.



وهذا المعتوه إنما هو في حقيقة أمره، ضمير الناس هنا، المحور الذي من حوله تدور الحياة اليومية في الانتظار. انتظار ماذا؟ على المتفرج أن يخمّن، وفي انتظار ذلك يصور الفيلم شرائح من الناس، وغالباً من وجهة

نظر حيفا، من خلال حكاياتهم العادية جداً: فتاة تريد أن تكون حرة في اختيار حبيبها؛ أمٌّ تريد أن تزوج ابنها المعتقل قبل خروجه من السجن؛ وأخرى عجوز تنكبّ على نسج ملاس لابنها الغائب الذي لا تعرف أين هو، لكنها وحدها، دون غيرها من الناس، واثقة أنه سوف يعود يوماً؛ وهناك الرجل الذي لا يتطلع إلى أكثر من أن يصبح شرطياً... أما حيفا الذي يرصد كل هؤلاء الناس وحكاياتهم من حوله، وبالكاد يرصدونه هم، فإنه هنا لأن حبيبته تزوجت غيره في بيروت، مع أنهما كانا متفقين على أن يتزوجا هناك في... حيفا.

ضمن هذا الإطار يدور الفيلم الذي يقول مشهراوي إنه مأخوذ من كتابين مأخوذين بدورهما من الواقع «ولكن بشكل لا يشبه الواقع تماماً». ينبهنا قبل أن يضيف أن الأمر كله يتمحور ها هنا من حول شخصية «حيفا» الذي «ليس من الضروري أن يكون لها وجود في أي مخيم فلسطيني، بل توجد كمجرد فكرة تذكّر بالحلم والذاكرة والضمير».

ويخلص مشهراوي من هذا إلى أنه إنما أراد من هذا الفيلم أن يخرجه «من مأزق ومنطق منع التجول، ما أعطاني إمكانات أكثر لاستخدام السينما نفسها واستغلال إمكاناتها وتقنياتها وعناصر تشكيل لغتها الحقيقية من تصوير وتمثيل ومونتاج وصوت وموسيقى لأصل في النهاية إلى التعبير عن الفكرة، ولكن... من خلال أشكال تعبيرية أعتقد أنها أتت متقدمة، على الأقل عما كان سبق لي أن حققته».

«خارج الحياة»

(١٩٩١) ٩٧ د. (ألوان)

إخراج: مارون بغدادي

سيناريو: مارون بغدادي، ديديه دكوان، الياس خوري

تصوير: باتريك بلوسيير

موسيقى: نيكولا بيوفاني

تمثيل: هيبوليت جيراردو، رفيق علي أحمد، حبيب حمود

للحديث عن فيلم اللبناني مارون بغدادي، «خارج الحياة» قد يكون من الأفضل البدء بالدقائق الأخيرة من الفيلم، الدقائق التي يمكن على ضوء قراءة سينما مارون بغدادي ككل، اعتبارها لحظات سينمائية استثنائية من ناحية البعد الذي تتخذه، لكنها قادرة في الوقت نفسه على إلقاء أضواء كاشفة على سينما هذا المخرج، ولكن أيضاً على حقيقة نظرته إلى الحرب اللبنانية، وبالأحرى إلى المقاتلين الذين انزرعوا في تلك الحرب. فالمكان الذي يطالعنا به الجزء الأخير من الفيلم هو مقهى باريسي صاخب، حيث تتحرك الكاميرا على مجموعة من الوجوه الضاجّة والمرحة، تتوقف لجزء من الثانية عند وجه فتاة يخيّل للمتفرج أنه يعرفها (وسوف يتبين له بعد دقائق أنه ـ أي المتفرج ـ قد سبق له أن شاهد صورة الفتاة لأنها ليست سوى صديقة باتريك بيرو التي تداول خاطفو هذا الأخير صورتها قبل فترة حين كان أسيراً لديهم)، بعد ذلك

تواصل الكاميرا حركتها الاستعراضية لتصل إلى من سيحتاج المتفرج إلى فسحة من الوقت للتعرف إليه. حين يفعل يكتشف أن الشاب هو باتريك بيرو، عندما تصل الكاميرا إليه يفكّر باتريك لحظة، ثم يقوم من مكانه فيما الكاميرا تلاحقه، ويتجه إلى كابينة الهاتف حيث يطلب رقماً.

تنتقل الكاميرا إلى المكان الذي طلبه بيرو: بيروت، في غرفة خالية، حيث جهاز هاتف يرنّ مرات ومرات دون أن يردّ على الرنين أحد. حين ييأس بيرو يضع السماعة، فيما تبدأ الكاميرا لقطة «ترافلنغ» في داخل الغرفة البيروتية، لقطة تنطلق من جهاز الهاتف إلى نافذة الغرفة إلى شوارع بيروت المدمرة، في رحلة كأنها هبوط إلى الجحيم... في لقطة هي ـ زمنياً ـ أطول لقطة في الفيلم، وآخر لقطة، إذ بها ينتهي الفيلم. ينتهي؟ من الصعب الرد على هذا السؤال، لكن المهم أن هذا المشهد بكامله، بنهايته «الشاعرية» هذه، أعطى فيلم «خارج الحياة» كل مبرراته ومنطقه، إذ نادراً ما أتت نهاية فيلم لتفسر الفيلم على هذا النحو، بل لتعطيه منحى آخر غير منحاه المفترض.

إن قراءة منطقية لهذا الفيلم، على ضوء مشهده الأخير هذا، تطرح علينا فرضية تقول إن تحقيق الفيلم كله إنما أتى استجابة لتلك المكالمة الهاتفية الخائبة. ترى أفلم تكن تلك المكالمة، بمعنى من المعاني، المحاولة الأخيرة التي يقوم بها بيرو للتواصل مع سجّانيه؟ وربما لكي يقول لهم كم أنه يحبّهم الآن وقد تحرّر منهم؟ وقد صار بإمكانه أن يعاملهم معاملة الندّ للندّ بعد أن كفّ عن أن يكون أسيرهم؟ في هذا السياق أفلا يمكننا النظر إلى هذا الفيلم ـ بعيداً من بل وبالتعارض مع، كل ضروب سوء الفهم التي أثارها ـ على أنه محاولة (أخيرة؟) من مارون بغدادي لقول الشيء نفسه، للتعبير عن قسط الحنان الذي يحمله لأناس، ربما كان افتتانه بهم هو عامل العزاء الأول الذي يبرر ماضياً ما؟

بهذا المعنى، وبعد مثل هذه القراءة، كان في وسعنا أن نجد أنفسنا في إزاء فيلم شديد الذاتية، فيلم ينتمي إلى مخرجه مارون بغدادي، وإلى مشاعره الملتبسة تجاه الحرب اللبنانية، الحرب التي خاضها دائماً من موقع الذات، ومن موقع اللاعب، من وراء كاميرته كما هو حال بيرو، المصور الفرنسي الذي بعد أن صوّر الحرب اللبنانية مطولاً، أو بشكل حيادي، اكتشف في لحظة ما، أنه قد يكون آن له هو الآخر أن ينتقل دون أن يدري إلى الجانب الآخر من الكاميرا، ليتحول من ذات إلى موضوع، ومن متفرج إلى لاعب، بل إلى متواطئ، فقرر أن يسافر. لكنه عشية سفره يؤخذ كرهينة من قبل شبّان مسلحين، وتبدأ رحلة عذابه الأليم التي يصورها لنا الفيلم. ولكن هل هي رحلة ألم فقط؟ ألم تكن في الوقت نفسه رحلة تعليمية ورحلة افتتان ربما وجده البعض منحرفاً وضالاً لكن بغدادي لم يره كذلك على أي حال؟

لقد أتى هذا الفيلم ليذكّرنا مرة أخرى بأن مارون بغدادي خاض، ومنذ البداية، حربه على

طريقته الخاصة، وعاش إزاءها تمزقاً بين نبذها والانجذاب إليها. ولقد رأينا خلال الحديث عن أفلامه السابقة كيف أنه عبّر عن هذه الحالة مرات عديدة، بحيث إن قراءة شاملة لسينماه تضعنا دائماً في إزاء نظرة ملتبسة إلى الحرب.

حين كان باتريك بيرو طليق العين، كان ينظر إلى الحرب ببساطة الصحافي المتنقل، الشاهد المحايد الذي لا يهمه من الحدث سوى شكله الخارجي كمادة تصور. بعد ذلك حين اختطف وغرق في السواد والألم، حين عصبت عيناه، رأى - ويا للمفاجأة! ويا لمعجزة الفن! قد يكون بإمكاننا أن نصرخ! - رأى الحرب الحقيقية: «رأى» صراخ النساء والأطفال، «رأى» الرعب والألم... و«رأى» أيضاً لحظات الحنان الصغيرة: امرأة تقدم له ليمونة، طفلاً يسرع للجوء قريباً منه، مقاتلين يتحلّقون كالأطفال المبهورين من حول جهاز تلفزة متواضع يبث مسلسلاً مصرياً، فرح المقاتلين الساذج بالانتهاء من طلاء سيارة (مسروقة).

كل هذا «رآه» المصور وهو معصوب العينين، وهو يصغي إلى صوت القذائف، ويتلقى الضربات - الجدية والمازحة - ويتساءل بين لحظة وأخرى (كما يفعل جوزيف ك. في «محاكمة» كافكا) متى يبدأ التحقيق معه؟ ولماذا هو هنا؟ حين ينتقل باتريك من التساؤل الصامت، إلى السؤال الصاخب لا يردّ عليه سجّانوه (وعلى غرار ما يفعل سجّانو براد هاريس الأتراك في «قطار منتصف الليل» لألان باركر) إلا بإصدار الأمر له بأن يصمت. ليس له أن يسأل. لماذا؟ ربما لأنهم هم أنفسهم لا يعرفون لماذا هو هنا! حين يطيعهم يعطونه مكافآت صغيرة: حديث عن بلده فرنسا من هنا، خبر عن اعتزال لاعب الكرة ميشال بلاتيني من هناك، وعشية عيد الميلاد تكون هديتهم الكبرى له: صورة صديقته إيزابيل. أما حين لا يطيعهم فإنه سيعيش جحيماً يقترب عبر كاميرا مارون بغدادي من حدود السادية. ولم لا نقول من حدود المازوشية على افتراض أن الجلادين عبر تعذيبهم بيرو إنما يعذّبون أنفسهم هم أيضاً؟

لا يأتي مقاتلو سينما مارون بغدادي من العدم. ليسوا مجرد آلات قتل (كما هو حال الصورة التي تعطينا إياها السينما الأمريكية لمقاتلي «الخمير الحمر» في فيلم «حقول القتل»، مثلاً...). إنهم هنا بشر من لحم ودم، أناس يعيشون اليومي ببساطة، يأكلون ويشربون ويحبون أطفالهم، ويتابعون أخبار كرة القدم. ومنهم من هو - مثل مارون بغدادي نفسه - شديد الإعجاب بالممثل روبير دي نيرو حين يعمل تحت إدارة مارتن سكورسيزي (وهذا ما يتيح لبغدادي فرصة توجيه تحية موارية لأستاذه الكبير). ومنهم أيضاً من ينظر إلى ما بعد القتال والحرب ويتحدث الفرنسية بكل طلاقة ويحلم بأن ينال شهادة البكالوريا لكي يلتحق بجامعة فرنسية.

هؤلاء المقاتلون هم الذين سيتعرف إليهم باتريك بيرو وسيشاطرونه سجنه وربما عذابه أيضاً. هم فيه جلاّدوه، لكنه سيدرك أيضاً أنهم ضحايا مثله. فمَن رهينة من يا ترى؟ لماذا نحن

نحن؟ لماذا وصلنا إلى ما وصلنا إليه؟ لماذا كل هذه الجراح في جسد بيروت؟ من حوّل هؤلاء الأطفال الطيبين إلى سجّانين؟ ثم خاصة: هل يمكن لسجّان أن يكون طيباً وطريفاً إلى هذا الحد وأن يستحوذ على مسجونه فيجعله مفتوناً به؟

أسئلة كثيرة تمكّنت كاميرا مارون بغدادي في «خارج الحياة» من التعبير عنها.

من الواضح أن هذا العمل يكشف عن تطوّر كبير في علاقة مارون بغدادي بالممثلين في فيلمه، هو الذي كان في «بيروت يا بيروت» و«حروب صغيرة»، يكتفي بالعمل على الكاميرا. فجاء «خارج الحياة» مقلقاً في شاعريته، مقلقاً في اختيار مخرجه للزاوية التي منها ينظر إلى ما يحدث، مقلقاً في كونه يتنطّح في تلك اللحظة بالذات ليقول عن الحرب اللبنانية ما لم يكن بعد قد قيل. ومقلقاً خاصة في تفاصيله الصغيرة.

كان فيلماً فضيلته الأساسية في أنه تمكّن أخيراً من أن يتيح لمارون بغدادي فرصته للعثور على صورة جديدة ومفزعة وحقيقية لبيروت الحرب الأهلية. حتى وإن كانت مشاهد كثيرة من الفيلم قد صوّرت في مدينة مدمّرة في الجنوب الفرنسي - بما فيها تلك المشاهد التي كان من المفترض بها أن تشير إلى أنها صوّرت في شوارع بيروت. وفي يقيننا أن عجز مارون بغدادي في الماضي عن العثور على تلك الصورة كان دافعه الأول - ولكن ليس الوحيد، بالطبع - للتكرار ولصنع الفيلم نفسه في كل مرة. وهكذا حين عثر على الصورة كفّ للحظة عن التفكير بالحرب اللبنانية. وكأن الفيلم كان تعويذته التي أخرجت الحرب أخيراً من داخله. وهو لئن كان سيحاول أن يعود لتصوير فيلم عن لبنان - سوف يحول مقتله المفجع دون إنجازه - فإنه لن يكون فيلماً عن الحرب. بل عمّا بعد الحرب.

«خان الخليلي»

(١٩٦٦) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: عاطف سالم
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو وحوار: محمد مصطفى سامي
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: سميرة أحمد، عماد حمدي، حسن يوسف

كان هذا واحداً، في حينه، من أفضل الاقتباسات عن رواية لنجيب محفوظ. والحقيقة أن أمانة اللغة السينمائية لنص أدبي محفوظي، لم تكن هنا عسيرة المنال، ذلك أن هذه الرواية القاهرية التي تنتمي إلى ما يمكن اعتباره «جولة الرواية المحفوظية في تاريخ القاهرة الحديثة وجغرافيتها»، يمكن اعتبارها رواية بصرية بامتياز، بالنظر إلى أن فيها من الأحداث والعلاقات البشرية وفعل التاريخ الخارجي بجوانيّة البشر، ما يعزز ذلك البعد البصري ويجعله يبدو وكأنه خلق أصلاً ليصوّر على الشاشة. طبعاً يمكن قول هذا الشيء نفسه عن عدد لا بأس به من الروايات المحفوظية،

لكن المشكلة كانت تكمن دائماً في أنه لم يكن متاحاً باستمرار للنص الأدبي المحفوظي صنّاع سينمائيون يدركون هذا البعد ويتعاملون معه. وهنا إذ تولى محمد مصطفى سامي - حرّيف كتابة السيناريو في السينما المصرية السائدة دون منازع - وعاطف سالم - أحد أفضل المهنيين المفكرين في هذه السينما -، كان من الطبيعي أن يطلع العمل من بين أيديهما ملتصقاً بتصور محفوظ للحبكة التي تدور في مصر خلال الحرب العالمية الثانية.



يومها، بسبب تلك الحرب وما أسفرت عنه من غارات شُنت على مناطق مصرية عديدة ومن بينها القاهرة، بفعل الصراع على شمال أفريقيا بين الألمان - الذين يرينا العمل تعاطف بعض فئات الشعب المصري معهم - والإنكليز الذين لم يكونوا ليجدوا تعاطفاً بين الشعب المحتل تجاههم، تنتقل أسرة عاكف من بيتها القديم في منطقة السكاكيني إلى بيت بدا أكثر أماناً في منطقة حي الحسين. وفي السكن الجديد كان لا بد للابن الأكبر للعائلة، أحمد عاكف من أن يقع في هوى ابنة الجيران الطيبة الحسناء نوال. بعد فترة يحدث أن رشدي، الشقيق الأصغر لأحمد، والذي يعمل خارج القاهرة، أن ينتقل للعيش مع الأسرة. وكان لا بد له هو الآخر من أن «يكتشف» وجود نوال ليقع كذلك في غرامها، دون أن يلحظ حب أخيه الصامت لها. رشدي الأكثر جرأة من أحمد الكتوم، يلتقي نوال ويصارحها بحبه، علماً بأنها هي الأخرى لا تعرف شيئاً عن «إعجاب» أحمد بها، ويتفق معها على الزواج.. ثم يسأل أخاه أحمد، بالذات، أن يطلبها له... لكن أحمد يرفض هذا دون الإفصاح عن السبب، مفضّلاً أن يتولى الأب هذه المهمة. فيفعل الأب ولكن في وقت ينقل فيه عمل رشدي إلى الصعيد، فيرحل تاركاً نوال في انتظاره. لكنه هناك يرتبط بفتاة أخرى وقد بدا عليه أنه نسي نوال... وحين يعود إلى القاهرة يعزز هذا النسيان والخطيبة عاجزة عن فهم ما يحدث له فيما أحمد مقيم على صمته وحبه وحزنه.

وهنا يحدث أن يصاب رشدي بداء السلّ ويكون للإصابة وقع الصاعقة على الأسرة، كما على الجيران ونوال التي سيمنع رشدي من زيارتها خوفاً من العدوى. أما هي فتصر على زيارته، لكنها حين تصل غرفته يكون قد فارق

الحياة... وتكون النتيجة أن يعض أحمد على جرحه وسط جنازة أخيه فيما الأسرة تغادر حي الحسين غارقة في أحزانها وخيبة أملها، مخلفة نوال تائهة خائبة بدورها.

من الواضح هنا، مرة أخرى، أن ما يهم في هذا الفيلم، كما في أدب محفوظ لمرحلته الواقعية القاهرية، ليست حكاية الغرام والخيبة منه، التي تذكرنا دائماً بكمال في الثلاثية المحفوظية التي ترتبط «خان الخليلي» بها بأكثر من معنى. ما يهمّ هو ذلك البعد السوسيولوجي النفساني الذي خلقه محفوظ في نصّه، وعرف السيناريو، دون ادعاءات كثيرة، كيف ينقله إلى الشاشة. فما أمامنا هنا صورة مكبرة لحي شعبي مصري، خلال حقبة زمنية محددة: ليس الحارة الشعبية بالمعنى الذي كنا نشاهده لدى صلاح أبو سيف ومن قبله كمال سليم، بل حالة الطبقة الوسطى في مجتمع يعيش بفعل الحرب، ولكن كذلك بفعل التغيرات الداخلية، مرحلة انتقالية، أفلح السيناريو والإخراج في تصويرها من خلال انتقال العائلة من السكاكيني إلى حي الحسين، انتقالاً أهم ما فيه أنه يحدث ويعبر عن الانزياح السكاني، ولكن في إصرار على أنه غير طوعي، بل بفعل عنصر خارجي هو الغارات التي تطالعنا منذ مفتتح الفيلم، متضافرة مع رد فعل الناس عليها، ما يشكل نوعاً من التاريخ الدقيق - التاريخ من الداخل - لذهنيات الشعب. وفي هذا الإطار يبدو الفيلم متفوقاً، وعلى علاقة مباشرة بحياة الناس الذين يعكس تلك المرحلة من حياتهم.

«خلي بالك من زوزو»

(١٩٧٢) ١٢٥ د. (ألوان)

إخراج:	حسن الإمام
قصة حسن الإمام من إعداد:	محمد عثمان
سيناريو وحوار وأغاني:	صلاح جاهين
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	كمال الشناوي، سيد مكاوي
توزيع:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	سعاد حسني، حسين فهمي، تحية كاريوكا

هناك سؤال محيّر، ومحيّر بشكل دائم، يقلق بهذا الفيلم: هل تراه ظلم من النقاد بأكثر مما يستحق، أم تراه حاز قيمة تاريخية وفنية لا يستحقها؟ ليس من السهل الإجابة عن هذا السؤال المزدوج. غير أن ما هو مؤكد في الأمر كله هو أنه ربما يكون الفيلم الأكثر نجاحاً و... تأثيراً، في تاريخ السينما المصرية. والفيلم الذي وضع مخرجه حسن الإمام في مكانة يستحقها عنوانها: المخرج الأكثر نجاحاً في تاريخ السينما العربية. وربما أيضاً، بشكل جانبي سوف تؤكده دراسات مفصلة لمعظم أفلام هذا المخرج الشعبي الذي علّم نفسه بنفسه، السينمائي الذي ساند قضية المرأة حتى من دون أن يكون واعياً تماماً لما يفعل.

و«خلي بالك من زوزو» هو أيضاً الفيلم الذي أوصل بطلته سعاد حسني إلى القمة الإبداعية التي لم تهبط عنها أبداً، حتى بعد رحيلها، ليس كممثلة فقط، بل كفنانة

استعراضية أيضاً. وفي هذا السياق بالتحديد، قد يكون من المفيد ذكر «أبيها الروحي» صلاح جاهين الذي كانت له دون أدنى شك يد طولى في نجاح هذا الفيلم وتألقه.

ومع هذا ستقول لنا دراسة معمقة لأيديولوجية الفيلم أنه قد يكون متناقضاً كل التناقض مع كل الأفكار التي عبّر عنها ذلك الشاعر والمفكر المصري الكبير طوال حياته. بل إن الفيلم أتى في بدايات زمن أنور السادات، وكأنه يرسم بقوة وإقناع سياسة هذا الأخير الافتتاحية التي تقوم على التلاقي بين الطبقات والحلول العجائبية «من فوق» لأزمة الفقر المستشرية في مصر. غير أن الذين حققوا لهذا الفيلم نجاحه - ملايين المتفرجين المصريين والعرب - ما كان يبدو عليهم أنهم يبالون بتلك «المغالطة الفكرية التاريخية»، بل ربما تكون قد راقتهم، إذ أتت متضافرة فنية مع كل تلك الأدبيات التي استشرت خلال العهد الساداتي متحدثة عن «معجزات اقتصادية» ومليارات «سوق تهبط من أعلى»، وعن الأسرة المصرية الكبيرة التي يمكن أن تلتقي من دون صراع بمجرد انفتاح الناس بعضهم على بعض.

والحقيقة أن الناس، في مصر بخاصة، كانوا يحتاجون إلى مثل تلك الوعود بعد نصف دزينة من السنوات العجاف التي تلت اليأس الذي اصابتهم به هزيمة حزيران - يونيو - والتكلفة الباهظة التي كبدتهم إياها حرب الاستنزاف... من هنا ما قيل من أن «خللي بالك من زوزو» جاء في وقته تماماً.

طبعاً لكثرة ما شوهد هذا الفيلم في عروضه الأولى، ولفرط ما عرض منذ ذلك، على شاشات التلفزة، وفي البيوت عبر ملايين النسخ المقرصنة من أسطواناته المدمجة، ولكثرة ما قلدت مغنيات أزماننا الحديثة غناء بطلته ورقصها فيه، لا نجدنا هنا في حاجة ماسة إلى تلخيص أحداث الفيلم. فقط نذكر بأنه يحكي حكاية زوزو الطالبة الصبية التي تنتخب الفتاة المثالية في كلية الآداب حيث تتعلم، من دون أن يعلم رفاقها أنها تقيم مع أمها الراقصة في شارع محمد علي، ومع أفراد فرقة الأم من مغنين وراقصين. بيد أن زوزو تحلم بحياة أخرى طبعاً. وهذا الحلم سوف يتحقق، أو يقترب أول الأمر من التحقق حين تلتقي بفتى أحلامها، المخرج المسرحي سعيد كمال، الذي سرعان ما يغرم بها بعد أن كاد يصدمها بسيارته. لكن والد سعيد يرفض اقتران ابنه بزوزو، أول الأمر لأنه خطط له مصيراً آخر يقترن فيه بابنة زوجة الأب. ثم بعد ذلك حين ينكشف أمر زوزو وهي ترقص مكان أمها في حضور عائلة سعيد. غير أن الأمور سرعان ما سوف تستتب في نهاية الأمر كما يحدث عادة في مثل هذا النوع من الأفلام.

من الواضح، أننا إذا نحّينا الجانب «الأيديولوجي» الذي قد يُتهم النقد بإقحامه على عمل حسن الإمام من خارجه، سوف نجد أنفسنا أمام عمل فني استعراضي حافل بالأجواء المرحة والطرافة. ولعل هذا ما شكل جانباً أساسياً من جوانب نجاح هذا الفيلم الذي وصفه الناقد المخضرم بأنه «تحفة

متألقة وسط هذا النوع من الأفلام التي تجمع بين القصة الاجتماعية والرومانسية والمسرح والأغاني والاستعراضات، تتجه لإبداع كل من ساهم في هذا العمل (...) أما زوزو فهي مركز الفتنة والجمال في هذا الفيلم (...) الذي حمل الرقم ٦٢ في بطولات سعاد حسني السينمائية، التي تمثل وترقص وتغني وتمرح بما لم تصل إليه أي ممثلة أخرى من قبل...».

«دائرة الانتقام»

(١٩٧٦) ١٣٥ د. (ألوان)

إخراج:	سمير سيف
تأليف:	ابراهيم الموجي، سمير سيف
تصوير:	مصطفى إمام
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	نور الشريف، ميرفت أمين، شويكار

على الأقل منذ النجاح الساحق لرواية الكسندر دوما «الكونت دي مونت كريستو»، صار للأعمال الإبداعية التي تتناول حكاية انتقام المظلوم من ظالميه بعد أن يدفع الثمن، شعبية كبيرة في شتى أنحاء العالم. في أحيان كثيرة كانت الرواية نفسها تُحاكى أو تقتبس، وفي أحيان أخرى كان يكتفي بـ «التيمة» في تنويعات تختلف باختلاف البلدان والمراحل. وضمن إطار هذه «التيمة» أراد سمير سيف أن يحقق فيلمه الروائي الطويل الأول عند بداياته، فكان النجاح الشعبي حليفه، ناهيك بأن الفيلم نفسه، كبداية موفقة، كرّس مكانته كمخرج حركة وحرفي بارع، من دون أن يعني هذا أن سينماه لم تأت دائماً حافلة بالأفكار الاجتماعية، أو حتى بالنهايات الأخلاقية. ومنذ بدايته يبدو هذا الفيلم حاملاً لكل هذه الأبعاد، واعداً باسم جديد في السينما المصرية.

يدور الفيلم من حول جابر (نور الشريف) الذي سنعرف لاحقاً سبب دخوله السجن، هو الذي كان يشارك في عملية سطو على فيلا يملكها خال أحد شركائه في السطو والذين شاركهم من دون أن يعرف أياً منهم أو أسماءهم. والذي يحدث له، أنه بسبب إفراطه في المشروب وتعبه، يغفو قليلاً خلال العملية، فيتركه رفاقه نائماً بعد هربهم، بل يبلغون عنه فيقبض عليه ويودع السجن.

أما الفيلم فإنه يبدأ بعد ذلك بعشر سنوات حين تنتهي محكوميته ويخرج وقد آلى على نفسه أن ينتقم من شركائه الثلاثة في العملية. وهكذا يبدأ عملية البحث عنهم هو الجاهل أسماءهم الحقيقية. لكنه أول ما يفعل هو أنه يتجه إلى مكان مشبوه يعلم أن أخته تعمل فيه. فتكون النتيجة أن هذه الأخت لا تلبث أن تنتحر بين يديه، فيما يرتبط هو بفتاة أخرى تغرم به. وانطلاقاً من هنا، وإذ زادت لديه حدة رغبته في الانتقام إذ يعتبر الذين وشوا به مسؤولين عما حدث لأخته في غيابه، سوف يكتشف هؤلاء بالتدريج واحداً بعد الآخر: أولهم شريف الذي صار الآن نجماً سينمائياً مشهوراً؛ وثانيهم فتحي الذي مكنته أموال السطو من أن يصبح واحداً من رجال الأعمال الكبار؛ أما الثالث فؤاد فهو الآن صاحب مؤسسة للتجميل

فاخرة وذات مكانة في المجتمع. وهكذا يبدأ جابر قتل الثلاثة واحداً بعد الآخر، فيردي شريف برصاصته، ثم يغرق فؤاد في حوض الحمام، قبل أن يقتل فتحي ذبحاً، على رغم توسلات حبيبته فايزة التي تريد أن تخلصه من هذه المخاطرة التي سوف تقوده إلى نهايته. وبالفعل تكتشف الشرطة أفعال جابر وتتعقبه في مطاردة نفذها سمير سيف بشكل جيد من الناحية السينمائية، عبر كاميرا أبدعت في ملاحقة جابر هارباً على دراجة بخارية، حتى اللحظة التي يصيب فيها رجال الشرطة الدراجة فتحترق ويحترق جابر معها.

أولاً وآخراً نحن هنا أمام فيلم حركة ومغامرات، ومع هذا، كما سيكون لاحقاً دأب معظم الأفلام التي سوف تنتمي إلى ما يسمى «سينما الانفتاح» نجدنا أيضاً أمام أمثولة اجتماعية/ أخلاقية، تربط بين الغنى الفاحش والنجاح الاجتماعي من ناحية، والسرقة واللصوصية من ناحية أخرى... حتى وإن كان المتفرج سوف ينسى في سياق الفيلم، أن بطله جابر، الذي يتعاطف الجمهور معه بل يتماهى في لحظات كثيرة، إنما هو في الأصل مثل أولئك الذين ينتقم منهم. وهنا، حتى وإن كان الفيلم قد عاقبه في نهاية الأمر انطلاقاً من فكرة أن دائرة النار تحرق كل من يعبث داخلها، فإن التعاطف مع جابر في انتقامه، يظل ملقياً على الفيلم ضباباً سميكاً، ولا سيَّما إذ نتذكر أن «الكونت دي مونت كريستو» في انتقامه، كان مظلوماً، أما جابر فلم يكن أكثر من لص، غدر به لصوص آخرون لسوء حظه!

«دخان بلا نار»

(٢٠٠٨) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: سمير حبشي
سيناريو وحوار: سمير حبشي
تصوير: ميلاد طوق
موسيقى: جمال أبو الحسن
تمثيل: خالد نبوي، سيرين عبد النور، رودني حداد، ديامان بوعبود

إن الغريب في أمر سمير حبشي هنا، هو توجهه المعاكس لما هو معتاد. فالمعتاد عادة، هو أن المخرج الشاب الوافد إلى تحقيق فيلمه الأول، يقول في هذا الفيلم الأول، كل ما كان تراكم لديه، ليهدأ في روائيّه الثاني ويركز موضوعه ويصقل فكره بشكل أفضل. أما حبشي. فإن عمله الأول «الإعصار»، جاء مركزاً، مكثفاً واضحاً - ولو في أشكاله الفنية السوريالية اللطيفة - فيما انطبق على الثاني «دخان بلا نار»، ما كان يجب أن يكون من سمات الأول. مرة أخرى: ربما هو الانتظار الطويل، واليأس المسبق من إمكانية أن يكون هناك فيلم ثالث.

ومهما يكن من أمر، في هذا الفيلم - ذي «الأفلام» العديدة في داخله -، عبّر سمير حبشي عن تمزق السينمائي اللبناني إزاء ما يحدث، وعن اختلاط الأمور عليه عند نهاية العشرية الأولى من القرن الجديد، بعدما كانت هذه الأمور، وبشكل نسبي، قد بدت على شيء

من الوضوح حين تحقيق «الإعصار»، بدايات العقد الذي سبقه.

أو لربما يصح القول إن سينمائياً من طينة سمير حبشي، تكوّن في آخر أيام الاتحاد السوفياتي الملتبسة، وانطلاقاً من سينما سوفياتية/ جورجية خاصةً أن حكمنا على الأمور من خلال «الإعصار» (١٩٩٢)، ما كان في إمكانه أن يصور الحاضر («دخان بلا نار») بالقوة التي يصور بها ماضياً ما («الإعصار» وحتى «سيدة القصر»). ففي تصوير الماضي، بعد كل ما حدث من انعطافات سياسية وأيديولوجية، يمكن التحرر من ربقة الفكر المسبق والمؤدلج، أما في تصوير الحاضر، فإن هذا الفكر المسبق - بما فيه رغبة غير دقيقة في التحليق من حول «نظرية المؤامرة» الشهيرة وارتباطها بالعولمة - يفرض نفسه.

على الأقل هناك في «دخان بلا نار»، ثلاث حكايات متداخلة بعضها في بعض:

ففي المقام الأول هناك حكاية المخرج المصري الذي يأتي إلى لبنان ضمن إطار جولة يحقق خلالها فيلماً عن القمع السياسي في البلدان العربية، فيقع في ازدواجية غرامية، من الواضح أن جزءاً منها إنما هو متخيّل من نوع فيلم داخل الفيلم - ويربط بينه وبين يمنى -.

ثانياً، هناك حكاية الصلف الأمريكي التي يقدمها الفيلم من خلال جولات السفير الأمريكي في شتى المناطق اللبنانية على هواه، وتعرّض حراسه للمواطنين اللبنانيين، ما يؤدي إلى مقتل مواطن، ومحاولة السفارة شراء سكوت أهله على مقتله.

وأخيراً، هناك حكاية لبنان ما بعد الحرب نفسه، بصراعاته وفوضاه وما إلى ذلك.. وهو ما يطل على أوضاع عربية أخرى، آيتها في النهاية القبض على المخرج المصري بتهمة الانتماء إلى القاعدة.

إلى حد كبير تبدو الحكايات مختلطة بعضها مع بعض بشكل عشوائي في البداية. وبعد ذلك ينكشف السيناريو على أنه أذكى مما يتصوره المتفرج أول الأمر، حتى وإن طغى عليه منطق الحرب الباردة، وقدّم للعالم والسياسة صورة مانيكية (أبيض ضد أسود، الخير ضد الشر... وما إلى ذلك).

مهما يكن فإن سمير حبشي أثبت هنا، في عودته إلى الروائي بعد سنوات طويلة من «الإعصار»، أنه، إذا لم يكن فكره السياسي قد تطوّر وتوضّح، فإن لغته السينمائية باتت أكثر قوة وعمقاً وحرفية من ذي قبل.

ومع هذا كله فإن «دخان بلا نار» لم يتمكن من فرض حضوره، نقدياً وجماهيرياً، لا في مصر - التي أتى منها نجمه الأساسي -، ولا كثيراً خارجها. بل إن كثراً من الذين كتبوا عنه اعتبروه خطوة متراجعة من لدن صاحبه، لما كان حقق في «الإعصار» قبله بعقد ونصف العقد من السنين. ولئن أثنى كثر على الجانب التقني في الفيلم وإدارة المخرج لممثليه، وحتى على تركيبة السيناريو من ناحية اشتغاله على أسلوب فيلم داخل الفيلم، فإن كثراً في المقابل لم يستسيغوا موضوعه المؤلف، في الحقيقة من مواضيع متداخلة ومتقاطعة

عدة لا بد من أن نقول إن السيناريو عجز في الموالفة بينها.

وربما يصح القول هنا إن سمير حبشي الذي بعد «الإعصار»، ابتعد عن السينما الروائية طويلاً، بل أكثر مما يجب، وغرق في العمل التلفزيوني، كما في البحث الدائم والدؤوب عن أموال تمكنه من العودة، رأى في انبعاث مشروع جديد له، هو الذي سيكونه «دخان بلا نار»، فرصته لقول أشياء كثيرة: الهيمنة السورية على لبنان، نظرية المؤامرة السياسية، قضايا القمع، الصلف الأمريكي واستخفاف الأمريكيين بحقوق الناس وحياتهم، وصعوبة أن تكون سينمائياً في لبنان.. كل هذا مغلفاً بنظرة يسارية للحياة والسياسة والهموم الاجتماعية، تنتمي في الحقيقة إلى ما - قبل - زمن العولمة، لتقول زمن العولمة.

من هنا إذا كان فيلمه في شكله الخارجي أتى منتمياً إلى ما - بعد - الحداثة، فنياً (الكولاج.. مثلاً)، فإنه من ناحيته الأيديولوجية بدا غير مقنع، وهو يقسم من خلال «مواضيعه» - ولا أقول موضوعه - الهيمنة في لبنان، وربما في غيره أيضاً، بين السوريين والأمريكيين.

والفيلم ينطلق، أصلاً، بعد أن يقدم - بشكل وثائقي يصور مدينة بيروت، بعد انقضاء الحرب - جردة سياسية وتاريخية لما حدث في الفترة الفاصلة بين زمن الحرب وزمن ما بعد الحرب، ينطلق من حكاية مخرج مصري أتى إلى لبنان كي يحقق أجزاء من فيلم حول القمع في البلدان العربية. وما لدينا هنا - في الجزء الأساس من «دخان بلا نار» إذاً - حكاية ذلك الفيلم وعدم إنجازه، بل حتى قبض أجهزة الاستخبارات، تواطؤاً مع الأمريكيين، على المخرج بتهمة الانتماء إلى «القاعدة».

وبين البداية والنهاية، يكون «دخان بلا نار» قد صوّر القمع وغسل الأدمغة، وجرائم الأمريكيين، والنظام الإقطاعي العشائري في لبنان، وافتتان المخرج (خالد نبوي) باللبنانية الحسناء سيرين عبد النور، التي أتت في الفيلم مقحمة إنما جميلة، وارتباطه بأخرى، وخيالاته الجنسية، وعبثية الوضع اللبناني.

«درب المهابيل»

(١٩٥٥) ٩٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: توفيق صالح
كتابة: نجيب محفوظ وتوفيق صالح
تصوير: محمود فهمي، وديع مدور
موسيقى: عبد العزيز محمود
تمثيل: شكري سرحان، برلنتي عبد الحميد

من الصعب أن يفهم المرء لماذا اختار توفيق صالح، الآتي من الحداثة وأوروبا ومن الفكر الماركسي التقدمي، أن يجعل من فيلمه الروائي الطويل الأول، عملاً يكاد يماثل السينما التي كان يحققها صلاح أبو سيف خلال ذلك الحين. والطريف أن صالح غاص في الحارة، في وقت كان أبو سيف يتطلع إلى الخروج منها لتحقيق أفلام تتواكب مع صعود

البرجوازية الصغيرة القاهرية ودعواتها إلى التحرر، من طريق اقتباسه روايات إحسان عبد القدوس.

ولكن، في وقت كان فيه أبو سيف قد سبق له أن جعل سينما الحارة نوعاً من السينما الأخلاقية التي يتجابه فيها الخير مع الشر ويحدث غالباً أن ينتصر هذا الأخير، عرف توفيق صالح كيف يجعل سينماه أكثر تعمقاً، وأقل «شعبوية» في رسم صورة الحارة في «درب المهابيل». ومن الواضح أنه يدين في هذا إلى نجيب محفوظ الذي كتب له القصة التي بني الفيلم على أساسها.

قصة «درب المهابيل» بسيطة: قصة أهل الحارة ببؤسهم وآمالهم، بصراعاتهم الصغيرة، وتمسكهم بالقليل الذي كان من نصيبهم، وكذلك بأفكارهم الغيبية التي تحول أحياناً دون تقدمهم - وفي هذه النقطة الأخيرة تكمن خصوصية اشتغال توفيق صالح على الفيلم.

أما الحدث الأساس فهو ورقة اليانصيب التي يستدين الفتى طه، صبي العجلاتي خمسة قروش لشرائها وكله أمل أن تربح كي يتمكن من الاقتران بخطيبته الشابة خديجة، التي تعينه بين الحين والآخر بمدخراتها البسيطة. وبالفعل تربح الورقة ألف جنيه، لكن المشكلة أن والد الخطيبة التي كان طه أهداها الورقة قبل إعلان نتائج السحب، بسبب تزمُّته الديني، يغضب لوجود الورقة مع الابنة، فيلقيها من النافذة، لتقع في نهاية الأمر بين يدي إفة، مغفل الحارة، الذي ما إن يعلن أن الورقة ربحت حتى يصبح نجم الحارة ومحط أطماع الجيران... لكن هذا لخوفه على الثروة، يخبئ الجنيهات في غطاء عنزة تتبع قطيع ماعز وتختفي لتختفي الثروة معها.

هذا هو الحدث المحوري في الفيلم. لكن «درب المهابيل» فيلم جو وشخصيات عرف المخرج الشاب في ذلك الحين كيف يرسمها بقوة، راسماً من خلالها، ليس صورة مؤمثلة للحارة، كما كانت لدى كمال سليم (في «العزيمة») أو صلاح أبو سيف، وإنما صورة ميكروكوزمية لمجتمع بأسره وقد جرّد من مثاليته، ووزّع أخلاقياً ليس تبعاً لفن الأفراد أو فقرهم - الصراع الطبقي الشهير رغم أن توفيق صالح كان في ذلك الحين وسيظل مؤمناً به -، بل تبعاً لوعيهم الذي يملي عليهم تصرفاتهم. وهنا بالذات تكمن أهمية هذا الفيلم، وربما كذلك مشكلته الأساس إذ عرض، من دون نجاح في زمن كانت لا تزال مثل هذه الأفكار عصيّة على القبول فيه.

ولكن، في ما وراء هذا البعد الأيديولوجي، بقي أن نشير إلى أن قوة توفيق صالح في إدارة الممثلين وكذلك المجاميع، وفي رسم تفاصيل المكان والديكور والاشتغال على الحوارات بشكل واقعي - رمزي في آن معاً، تجلت منذ ذلك الفيلم المبكر، بل ربما بشكل تفوق في جماله خطّية بعض أفلامه المقبلة، بحيث إن الفيلم أتى ناضجاً، حتى وإن لم يكن قد اكتُشف إلا لاحقاً، حتى من قبل النقاد الذين لم يكن استقبالهم الأول له بأفضل من استقبال الجمهور.

«دعاء الكروان»

(١٩٥٩) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: بركات
قصة: د. طه حسين
سيناريو: بركات، يوسف جوهر
تصوير: مسعود عيسى
موسيقى: أندريه رايدر
تمثيل: فاتن حمامة، أحمد مظهر، زهرة العلى

لم يكن أمراً طبيعياً أن ينشر طه حسين في بلد محافظ ومتمسك بالقيم الأخلاقية، مثل مصر، روايته المدهشة دعاء الكروان، في عام ١٩٤٢. ففي ذلك الحين، وإلى حد كبير، حتى الآن، لم يكن من المنطقي للأدب ألّا يعاقب الشرير على ما فعل، بل أن يصل إلى حد مكافأته في نهاية الأمر، بنهاية سعيدة، تصل إليها مغامرته.

ومن هنا كان من الصعب، بالتالي، على السينما المصرية، حين أرادت أفلمة تلك الرواية الرائعة، أن تجعل للفيلم النهاية نفسها. ولكن، في الوقت نفسه، كان من الصعب أيضاً، أن تخرج نهاية الفيلم كثيراً، أو بشكل جذري عن نهاية الرواية. وعلى هذا النحو ابتكر كاتب السيناريو، يوسف جوهر الذي كان من الكبار في هذا المجال في مصر ذلك الحين، والمخرج هنري بركات، نهاية تقف كحل وسط بين نهايتين منطقيتين. والمدهش أن النهاية التي ابتكرها جوهر وبركات أتت منطقية في حد ذاتها، تخدم ما كان يمكن لطه حسين أن يتصوره لو كان رجل سينما ويعرف العقبات في وجه حرية الفن السابع، وتخدم أيضاً سياق الرواية. والحقيقة ان تلك النهاية لم تكن العنصر القوي الوحيد في فيلم «دعاء الكروان» الذي يحسب دائماً، وفي معظم الاستفتاءات واستطلاعات الرأي، جماهيرية كانت أو نخبوية، واحداً من الأفلام ذات المرتبة المتقدمة جداً في لائحة المئة فيلم الأفضل في السينما المصرية والسينما العربية أيضاً.

عناصر القوة في الفيلم كبيرة وكثيرة، تبدأ من الرواية نفسها ومكانتها في تاريخ الأدب العربي في القرن العشرين، ولا تنتهي بالأداء الرائع الذي قامت به فاتن حمامة صاحبة الدور الرئيس في الفيلم، الدور الذي رسخ مكانتها على سدة الزعامة بين سيدات الشاشة العربية والمصرية... مقروناً في ذلك بدورها الرائع الآخر في «الحرام» من إخراج بركات نفسه عن قصة ليوسف إدريس هذه المرة.

ونعرف أن «دعاء الكروان» و«الحرام» يحتلان عادة المكانة نفسها في تراتبية أفضل الأفلام المصرية ـ العربية. وطبعاً لكل من الفيلمين نقاط قوته الخاصة به. غير أن «دعاء الكروان» يبدو دائماً أكثر جرأة في طرح موضوعه. وربما أيضاً أكثر جمالاً في رسم أجوائه الريفية. علماً بأن الفيلمين يدوران في الأرياف المصرية، إنما من منطلقات شديدة التفاوت. وإذا كنا سنعود إلى الحديث عن «الحرام» في كلام خاص لاحق. فإننا هنا نتوقف عند «دعاء الكروان».

إذاً، ينطلق هذا الفيلم من رواية طه حسين، ويتحدث في سياقه الأول كله عن الموضوع والحكاية نفسيهما. إننا هنا في إزاء ما ترويه لنا آمنة في الفيلم، أما الاسم في الرواية فهو سعاد، من حكايتها وحكاية أمها وأختها. الأم، كانت اصطحبت ابنتيها آمنة وهنادي التي احتفظت بالاسم نفسه في الرواية والفيلم، إلى مكان في الريف تقمن فيه، بعد أن اضطرت العائلة إلى الهرب بسبب سوء سلوك الأب. وهكذا، كي تحصل هذه الأسرة الصغيرة على لقمة العيش، تضطر الأم إلى دفع ابنتها الكبرى هنادي إلى العمل خادمة في بيت مهندس شاب من المدينة يقيم جزءاً من وقته في الريف (في الرواية يكون العمل لدى عائلة عندها هذا الشاب).

ونفهم بالتدريج كيف أن المهندس استغل خادمته جنسياً وهو، في سياق رواية طه حسين، يفعل هذا بحكم العادة حيث اعتاد السادة استغلال خادماتهم وسط صمت تام! وإذ حملت هنادي بفعل ما حدث، تكتشف أمها الموضوع فتولول، ثم تهرب ابنتها من العمل وتقرر الرجوع إلى القرية الأصلية.. بل إنها لا تكتفي بهذا، بل عليها أن تغسل العار، فتحرِّض أخاها، خال الفتاتين، على قتل هنادي.. أمام عيني آمنة. بالنسبة إلى الأم والخال، وجرياً على العادة وتوقير السادة، هنادي هي المذنبة ولا يكون غسل العار إلا بقتلها، مع ترك المهندس لحاله. لكن آمنة، لا ترى الأمر على هذا النحو وكان هذا الموقف ثورياً في عرف رواية طه حسين، لينقلب درامياً منطقياً بإحكام في فيلم هنري بركات.. بل إنها تعتبر أن الذنب يقع على المهندس لإغوائه هنادي واستغلال ضعفها وبراءتها. ولا يكون من آمنة، بالتالي، وكما تقول لنا هي نفسها، في المونولوغ الداخلي الذي تروي لنا فيه أحداث الرواية ـ والفيلم هنا ـ، لا يكون منها إلا أن تقرر أن تذهب للعمل لدى المهندس، دون أن تعرّفه بنفسها، كي تتحيَّن فرصة تنتقم فيها منه، لأختها المظلومة.

عند هذه النقطة المنطقية والتي كان يمكن توقعها منذ أول الأحداث، ومنذ راحت الكاميرا ـ بعد مقتل هنادي، تركز على آمنة في لقطات مكبرة وتأملية حزينة، لعل أجمل ما في الفيلم ـ، ينتهي القسم الأول من الفيلم، ليبدأ القسم الثاني. في هذا القسم تنضم آمنة للعمل خادمة في بيت المهندس الأعزب.. لكنها بالتدريج، بدلاً من رسم الخطط لقتله، كما كانت نياتها أول الأمر، تقع في غرامه. بل إن هذا الغرام يستبد بها بشكل وسواسي يومي، حتى من دون أن تبرر لنا سبب هذا الحب لعلها من جانب خفي أرادت التماهي كلياً مع أختها الراحلة، كي تعيد ضبط العلاقة في اتجاه حب عاطفي بريء، يكون بديلاً وتعويضاً من العلاقة الجنسية «الخطأ» التي أقامها المهندس مع هنادي.

والحال أن هذه الفرضية، إن كانت صحيحة، وثمة الكثير من العوامل التي تنادي ـ مواربة ـ بصحتها، ستكون رواية دعاء الكروان قد استبقت الكثير من الأعمال الإبداعية التي كتبت خلال العقود الأخيرة

جاعلة من فعل الكتابة والحكي نفسه تعويضاً لما اقترف في الحياة: نقول هذا ونفكر من ناحية بفيلم «أحمر: ثلاثة ألوان» للبولندي كيشلوفسكي، خاصة برواية - ثم فيلم - «التكفير» من تأليف إيان ماكيوان... غير أننا في الحقيقة لن نوصل كلامنا إلى هذا المستوى من التحليل مكتفين بهذه الإشارة.

المهم هنا في الأمر هو أن آمنة التي تكون كل الظروف مهيأة لها كي تحقق انتقامها وتقيم العدالة على طريقتها، طالما أن المجتمع لا يمكنه أن يحقق مثل هذه العدالة، وربما - كما يقول لنا طه حسين، ثم هنري بركات - لأسباب طبقية، آمنة هذه لا تحقق الانتقام، إلا على مستوى سلبي في الفيلم على الأقل: بعد أن توقع المهندس في غرامها، ويسعى هو جاهداً كل الجهد لاستمالتها وأصلاً، هذه المرة إلى حدود طلب الزواج منها، ها هي تتركه متخلية عنه معتبرة هذا التخلي نفسه فعل انتقام وهذا التخلي هو الذي يحل في الفيلم هنا، محل اقتران آمنة بالمهندس في الرواية.

وفي عُرفنا أن نهاية الرواية - التي ما كان يمكن لها أن تنسجم، مع أي موقف أخلاقي، والتي تروي لنا طبعاً على لسان الأخت التي أرادت الانتقام لأختها فتزوجت ظالمها، كابتة حتى دعاء الكروان الذي كان يدعوها إلى الانتقام لأن روح أختها وعذابها لن يهدأا، إلا عبر التخلص من المهندس - نهاية الرواية أجمل وأقوى، حتى وإن كانت غير أخلاقية... لأن آمنة تصبح فيها سيدة متزوجة ومحترمة في ذلك «الحلول» المفترض مكان أختها، غير آبهة بدعاء الكروان.

مهما يكن، ومهما كان من شأن النهاية وتحليلها الأخلاقي، نجدنا هنا في الفيلم - كما في الرواية - في إزاء عمل فني كبير، عرف كيف يصور البيئة الريفية، ويغوص في عواطف البشر، ويحلل السيكولوجيا والدوافع لدى الشخصيات، مقدماً أداءً رائعاً من فاتن حمامة، بخاصة، كما من أحمد مظهر وزهرة العلا هنادي وأمينة رزق في دور الأم الذي لا شك في أنه كان أروع أدوارها وطبع فنها حتى نهاية حياتها.

والحقيقة أن هذا لم يكن مفاجئاً أو غريباً من هنري بركات ١٩١٢ - ١٩٩٧ المخرج المصري من أصول لبنانية، والذي قدم للسينما المصرية بعض أروع نتاجاتها، كما أنه قدم للتجاري منها، أعمالاً شديدة النجاح. وإذا كان بركات قد خاض كل الأنواع السينمائية واعتمد كثيراً على الأعمال الأدبية، فإنه اشتهر بكلاسيكية إخراجه، وبكونه من أساطين التعامل مع الممثلين.

والحقيقة أن هذا كان يتجلى أكثر ما يتجلى لدى تعامله مع فاتن حمامة، التي قدّمت من إخراجه بعض أجمل وأقوى أفلامه، إذ إنه أخرج لها، إلى «دعاء الكروان» و«الحرام» أعمالاً كبيرة مثل «أفواه وأرانب» و«لحن الخلود» وأعمالاً هامة أخرى.

«دنيا»

(٢٠٠٥) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: جوسلين صعب
قصة وسيناريو: جوسلين صعب
تصوير: جان بوكان
موسيقى: جان بيار ماس، باتريك ليغوني
تمثيل: حنان ترك، محمد منير، عايدة رياض

ما الذي لمسته جوسلين صعب مع حلول الألفية الثالثة لتشعر أن في إمكانها، وهي اللبنانية المسيحية المتكوّنة ثقافياً في الغرب، أن تحقق في مصر، البلد العربي ذي المجتمع الأكثر محافظة، فيلماً عن ختان النساء؟

حسناً، لن نسعى للوصول إلى جواب عن هذا السؤال. فجوسلين حققت فيلمها وسط لعبة تحدٍّ لا مثيل لها. لكن ما خفف من مخاطر ذلك التحدي هو أن المخرجة اللبنانية التي كانت بدأت تقترب من الستين بدأت تعتبر نفسها حرة في قول ما تشاء، وأن ليس عندها حساب تقدمه لأحد، استندت إلى دعم غير مباشر من عدد من المثقفين المتنورين في مصر، ولكن أهم من هذا: إلى دعم - غير مباشر أيضاً - من جانب سيدة مصر الأولى (سوزان مبارك).

ولأن موضوع «دنيا» موضوع نسوي بامتياز، قد يكون من الأفضل هنا التوقف عند ما كتبته، بحذق، الناقدة فيكي حبيب، عن جوسلين صعب وعن «دنيا» لمناسبة عرضه:

«جوسلين صعب مشاكسة دائمة. من يتأمل حجمها الصغير ولطفها في الحديث ولكنتها الضائعة، لا يمكنه أن يتخيل مدى مشاكستها. لكنها ما إن تبدأ الكلام حول السينما أو حول قصة ما حتى تنفجر.

«جوسلين صعب، الصحافية قبل أن تكون سينمائية، لها رأي في ما يحدث في لبنان وفي الوطن العربي. وهي بعد أن عبّرت عن آرائها طويلاً في ميدان الصحافة المكتوبة، امتشقت الكاميرا وأكملت طريقها، في لبنان... وفي مناطق عربية عدة وصولاً إلى... سايغون، حيث كانت ولا تزال المخرجة العربية الوحيدة التي حققت فيلماً هناك. ولكن، حتى في السينما، ظلت جوسلين محافظة على مسألة «الرأي من طريق الإبداع». وحتى في فيلمها الروائي الطويل الأول «غزل البنات» الذي يبدو للوهلة الاولى بعيداً من هذا المنحى، عرفت كيف توظف جزءاً من سيرتها كصبية مسيحية عاشت طفولتها في بيئة إسلامية، لتقول ولو على خلفية حكاية حب، رأيها في المسألة الطائفية. والآن... ها هي في «دنيا» تغوص في الرمال المتحركة لمسألة شديدة الخطورة في بعض أنحاء العالم الإسلامي: مسألة ختان الإناث.

والحقيقة أن العواصف كانت هبّت في وجه جوسلين، سنوات قبل، حتى البدء في تصوير الفيلم. عورض في مصر، منذ برزت فكرته... وحورب قبل أن يعرف أحد شيئاً عنه. ولولا دعم سوزان مبارك ما كان في وسع الفيلم أن يرى النور. اليوم أبصر الفيلم

النور وعرض في مهرجان القاهرة حيث لم يجد يداً واحدة تصفق له في مقابل جمهور ساخط لم يتوان عن شتم الفيلم وصاحبته واتهامها بصفات لا تخطر على بال أي متفرج موضوعي. اتهامها، أولاً، بالإساءة إلى سمعة مصر من خلال «تشويه» صورة هذا البلد، بالإكثار من مشاهد الشوارع القذرة، «في الوقت الذي تغاضت فيه المخرجة عن تصوير الأماكن الأثرية والأحياء الفخمة والشوارع النظيفة...

والمؤسف في الأمر كله أن هؤلاء لم يتحملوا ادعاء تلك «الغريبة» أنها أرادت أن تساهم في الحد من مظاهر الجهل في عالمنا العربي من خلال فيلم سينمائي عانت الأمرَّين لإنجازه وخمس سنوات من التعب والشقاء، إضافة إلى تكلفة وصلت إلى مليون و٣٠٠ ألف يورو. فماذا عن هذا العمل؟

«فيلمي هذا هو في الحقيقة، فيلم عن الحب والحرية أكثر مما هو عن ختان المرأة في مصر» تقول جوسلين صعب عن هذا العمل الذي يلاحق خطوات دنيا التي يحمل الفيلم اسمها (حنان ترك)، فيدخلنا في عالمها: المتاهة التي تعيشها، القلق، غياب الثقة بالنفس... باختصار ضياع هذه الفتاة في بحر من الشكوك. الشك بالذات. الشك بالآخر. الشك بالمكان. هي شخصية مضطربة لا تعرف ماذا تريد. تتقدم إلى مسابقة للشعر من دون أن تمتلك أدنى الأحاسيس. تتجه للرقص لأن والدتها كانت «رقاصة». تتزوج من دون أن تعرف معنى الحب...

رحلة دنيا في اكتشاف الذات لن تكون سهلة. بداية تبدأ مشوار التحرر مع أستاذ الشعر (محمد منير) الذي تكنّ له مشاعر لا تدري ماهيتها، ثم أستاذ الرقص، الذي يضعها على الطريق الصحيح وصولاً إلى المصالحة الكبرى مع الذات حين تهجر الزوج وتتحد مع الأستاذ. حب يصالح الروح والجسد. الروح المقهورة. والجسد المكبوت. الأمر الذي نكتشفه شيئاً فشيئاً في سياق الفيلم، فنفهم مشكلة الفتاة والختان التي عقّدت حياتها وحياة كثيرات من أمثالها: سائقة التاكسي المتمردة على تقاليد مجتمع سلخها حق تملك جسدها، حين مورس الختان عليها. ابنتها الصغيرة التي وقعت أيضاً ضحية «ختان العقول». والأستاذة الجامعية التي لا تخشى عواقب التحرر.

«وطبعاً لم يكن صدفة على الإطلاق، أن تظهر جميع نساء الفيلم على هذا النحو (أي جميعهن «مختونات» ويعانين من هذا الأمر)، لا بل على العكس تعمدت جوسلين هذا، في فيلمها، لتعكس النسبة الكبيرة من النساء «اللواتي يُسلَبن منذ الطفولة هذا الحق»، وهي نسبة وصلت، بحسب الإحصاء الذي ظهر في الفيلم، إلى ٩٧ في المئة من النساء.

واضح أن جوسلين صعب أرادت في هذا العمل أن تقدم جديداً. أرادت أن تكسر الروتين، وتخالف الخط الدرامي الذي فرضته السينما الأمريكية. لكن للأسف اعتاد الجمهور الاستسهال تماماً كما في التلفزيون حيث لا إبداع.

جوسلين صعب التي جوبهت في مصر راحت تفاخر بعد ذلك باختيار فيلمها بين ١٩ فيلماً آخر من أصل ألف فيلم تقدمت للمشاركة في مهرجان روبرت ريدفورد «ساندنس». «نشوة كبيرة زعزعت كياني حين عرفت بالخبر. بداية لم أخبر أحداً بالنبأ. أردت ان احتفظ به لنفسي. لكن هذا لا يعني أن الفيلم استُقبل جيداً في الخارج. ففي أوروبا مثلاً، كثيرون خافوا من موضوع الفيلم، حتى إن بعضهم قال لنا صراحة: أنتم تعطون صورة مغلوطة عن الواقع في العالم العربي».

واللافت في الأمر كله، أن جوسلين انطلقت من الواقع، مع أنه اقترب من الوثائقي، فشخصيات الفيلم ليست بعيدة من شخصيات من لحم ودم، كانت نقطة الإلهام الأولى للمخرج التي تضيف حول الفيلم:.

«المثير للسخرية هو أنني أردت أن ابتعد من المواضيع الصعبة. أن أبتعد من الحرب اللبنانية والطائفية والسياسة. من هنا اخترت الحديث عن الحب. الحب الذي لم أتنبه إليه عندما كان عمري ٢٠ سنة، إذ كانت الحرب مشتعلة. في البداية أجريت تحقيقاً حول العلاقات الجنسية بين الشباب، إلى أن وقعت على مشكلة كانت نقطة انطلاقتي في هذا المشروع. أما النتيجة فكانت مخيفة».

... والنتيجة مخيفة، دائماً بالنسبة إلى جوسلين صعب. إذ ها هي هنا في «دنيا» تخرق طائفتين من المحظورات في الوقت نفسه. فمن ناحية تتصدى لمسلّمات اجتماعية راسخة وثمة من هو مستعد ليقتل دفاعاً عن هذه المسلمات، إذ يعتقدها تنتمي إلى الدين - وهي ليست دينية طبعاً -! ومن ناحية ثانية تأتي جوسلين صعب إلى هذا الموضوع الذي يخص المسلمين، من خارجهم. ومع هذا لا يبدو عليها الخوف. فجوسلين صعب اعتادت خوض هذه الأخطار. وما حكاية فيلمها عن الرقص الشرقي الذي حققته في التسعينيات وخرقت به، هو الآخر، المحظورات، سوى دليل آخر على كمّ المخاطر التي لا تستنكف عن التعرض لها.

«ديكور»

(٢٠١٤) ١١٦ د. (أسود وأبيض)

إخراج: أحمد عبد الله
سيناريو: شيرين دياب، محمود دياب
تصوير: طارق حفني
موسيقى: هاني عادل، خالد القمار، أحمد مصطفى
تمثيل: خالد أبو النجا، حورية فرغلي، ماجد كدواني

ليست كثيرة العدد الأفلام السينمائية العربية التي تتخذ من السينما نفسها موضوعاً لها. بل إنها ليست بالعدد الكافي حتى في السينما العالمية، حيث إنها غالباً ما تتخذ هناك شكل سينما السيرة أو السيرة الذاتية. وهو الشكل الذي اتخذته، على أية حال، في السينما المصرية، أفلام يوسف شاهين التي جعلت السينما موضوعاً لها (رباعية السيرة

الذاتية من «إسكندرية ليه؟» حتى «إسكندرية/ نيويورك»). وتبدو أقل عدداً منها حتى، الأفلام التي جعلت السينما شكل الفيلم وموضوعه، من النوع الذي دنا منه، مثلاً، وودي آلن في «زهرة القاهرة القرمزية» أو الأخوان تافياني في «صباح الخير يا بابل»، لكن خاصة تيم بورتون في «اد وود».

ومن هنا لن تفوتنا ملاحظة تفرّد فيلم المصري أحمد عبد الله الجديد «ديكور» في هذا السياق: فنحن هنا لسنا فقط أمام فيلم عن السينما، بل أمام فيلم يدخل جمهوره، وأبطاله، في قلب لعبة سينمائية تحاصرهم من كل مكان. وفي هذا المعنى بالتحديد، يمكن النظر إلى «ديكور» باعتباره واحدة من أجمل التحيات التي وجهها مخرج عربي إلى الفن السابع، وليس إلى السينما الكلاسيكية المصرية وحسب، حتى وإن كان الظاهر من الفيلم للوهلة الأولى هو هذه التحية الأخيرة إلى عالم الأبيض والأسود المصري المحبّب، والذي علينا أن نلاحظ منذ سنوات، وبفضل استعادة أفلامه على شاشات التلفزة، عودته لاحتلال مكانة أساسية في الحياة اليومية للمتفرجين وللناس عموماً.

واضح أن أحمد عبد الله (صاحب «ميكروفون» و«فرشة وغطا» بين أعمال أخرى اعتبرت تجديداً في السينما المصرية الشابة خلال السنين الأخيرة)، واحد من هؤلاء الناس، أو مبدع يحس إحساساً قوياً بنبضهم. ومن هنا شغّل خياله، وثقافته السينمائية الثرية لاستنباط موضوع شديد الجدة والجمال لفيلمه الجديد هذا. موضوع يكاد يكون منطلقاً من تلك القصيدة الصينية القصيرة التي اقتبسها اللبناني الراحل أنسي الحاج في قصيدة له تقول: «حلمت فتاة أنها فراشة، وحين أفاقت، لم تعد تدري أهي فتاة حلمت أنها فراشة، أو فراشة تحلم الآن أنها فتاة».

«مها» في «ديكور» (حورية فرغلي المميزة)، هي هذه الفراشة، أما «الحلم» فهو هنا أمر واقع في حياتها لا علاقة له بالنوم أو اليقظة، يحدث لها، أمام أعيننا، حيث ما إن تجتاز مها باباً في ديكور تبنيه (هي مهندسة ديكور) لفيلم تشتغل عليه مع زوجها الشاب (خالد أبو النجا)، مصمم الديكور بدوره، حتى تجد نفسها في شقة أخرى وعالم آخر وحياة زوجية ثانية تعيشها مع زوج آخر (ماجد كدواني). وتضيع مها بين العالمين، ولكن المتفرج يضيع معها ضياعاً مقصوداً من السيناريو والإخراج. لأن المتفرج لن يعرف أبداً أي الحياتين هي الحقيقية وأيهما هي الحلم، علماً بأن الحياة الثانية تبدو مستقاة مباشرة، في معظم تفاصيلها من رواية «آنا كارنينا» لتولستوي، إنما كما حولها عز الدين ذو الفقار إلى فيلم «نهر الحب» الذي مثلته فاتن حمامة وعمر الشريف في سنوات الستين.

والحقيقة أن هذا التماهي المدهش الذي عرف أحمد عبد الله كيف يصوِّره بين مها وفاتن حمامة وآنا كارنينا، بصرياً في معظم الأحيان، شكّل العمود الفقري لفيلم أخّاذ يشتغل في آن معاً على الحنين، والقلق الوجودي الراهن، ونوع من ذلك الازدواج

في الشخصية الذي عرفت السينما كيف تخلقه لدى المتفرج طوال القرن العشرين وأطلق عليه علماء الاجتماع اسم «الطبيعة الثانية» في انطلاقه من لعبة التماهي بين المشاهد ونجمه المفضل على الشاشة.

غير أن أحمد عبد الله، في السيناريو القوي، المقلق والمسلّي في آن معاً، الذي انطلق منه في «ديكور»، لم يكتفِ بلعبة رسم خلفية وآثار تلك «الطبيعة الثانية»، بل هو تجاوز هذا ليقتبس، ضمنياً، من لعبة النهايات الافتراضية الإلكترونية الحديثة، لعبة الخيارات تاركاً للمتفرج دخول اللعبة بقوة، واضعاً بطلته أمام متاهة أسئلتها: تُرى أي من الحياتين اللتين تعيشهما هي الحقيقة وأيها الوهمية؟ للوهلة الأولى يبدو الجواب سهلاً، طالما أن حياتها مع خالد أبو النجا هي الأبسط والأكثر رسوخاً على الشاشة، فيما تبدو حياتها المعقدة (التولستية، نسبة إلى رواية تولستوي) مع ماجد كدواني الأقرب إلى الارتباط بالسينما الكلاسيكية المصرية التي من الواضح أن متابعتها لها وعشقها لأعمالها اشتغل على ذلك التعقّد في ذهنها. غير أن المسألة في الفيلم، ستبدو أكثر تركيبية وتعقداً، تعقّد الحياة نفسها، وكأن مؤلف الفيلم، يستعين عند هذا الحد من فيلمه بأسئلة لويجي بيرانديللو القلقة حول الواقع والخيال، الأسئلة التي عرف بها صاحب «ستة شخصيات تبحث عن مؤلف» كيف يجسد القلق الوجودي من خلال سؤال بسيط: أين تنتهي حدود الخيال وتبدأ حدود الواقع؟

ولعل أجمل ما في «ديكور» المحبوك بشكل مميز وذكي، هو أن المتفرج لن يخرج منه بجواب قاطع، هذا إذا كان يقيَّض له أصلاً أن يخرج منه كما كان دخله.

«الرجل الذي فقد ظله»

(١٩٦٨)	١٣٠ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	كمال الشيخ
قصة:	فتحي غانم
سيناريو وحوار:	علي الزرقاني
تصوير:	محمود نصر
موسيقى:	أندريا رايدر

تمثيل: كمال الشناوي، ماجدة، صلاح ذو الفقار

يمكن المرء بكل بساطة أن يحب هذا الفيلم ويعتبره من معالم السينما «التاريخية» الواقعية في مصر، ولكن بشرط وحيد وهو ألّا يكون هذا المرء قد قرأ رواية فتحي غانم التي تحمل العنوان نفسه والتي اقتبس منها هذا الفيلم.

فالحقيقة أنه، على الرغم من أن ما في الفيلم يحاول أن يترجم المناخ العام للرواية، وأن علي الزرقاني قد بذل جهداً كبيراً في الاقتباس، وأن كمال الشيخ حاول بدوره أن يقدم أفضل ما عنده؛ إلا أن الرواية شيء والفيلم شيء آخر تماماً. والمرء طبعاً في حاجة إلى أن يكون قد قرأ تحفة فتحي غانم هذه حتى يدرك أن صانعي الفيلم إنما خاضوا هنا مغامرة مستحيلة، على صعيد الشكل الفني إن لم

يكن على صعيد المضمون، تماماً كما حدث لدى نقل «ثلاثية» نجيب محفوظ أو حرافيشه على الشاشة، مع فارق أساسي يكمن في أن ناقلي هذين العملين المحفوظيين الأخيرين قد تعاملوا بشيء من المنطق حين اختاروا أن يوزعوا أجزاء «الثلاثية» على ثلاثة أفلام تقرب ساعات عرضها من الست ساعات، كما اختاروا اجتزاء فصول وشخصيات من «الحرافيش» لتقديمها في ما لا يقل عن نصف دزينة من الأفلام.

أما في حالة «الرجل الذي فقد ظله» فالأمر يختلف: اختصرت صفحات الرواية التي تقترب من الألف في فيلم يزيد قليلاً على ساعتين، ما دفع إلى استبعاد الكثير من الأحداث والعلاقات والمواقف وأفقد العمل جزءاً كبيراً من قوته وتماسكه. ومع هذا، كما قلنا، أتى الفيلم في حد ذاته جيداً، بل أفضل من معظم ما حققته السينما المصرية اقتباساً من عملَي محفوظ المشار إليهما.

فنحن، حتى وإن كنا نفتقر هنا إلى البنية الرباعية التي جعلها فتحي غانم لروايته، حيث قدمها لنا على ألسنة شخصياتها الرئيسة الأربع: مبروكة، سامية، محمد ناجي، وأخيراً يوسف عبد الحميد. كما نفتقر إلى فقرات «تيار الوعي» الطويلة التي ترتبط بكل جزء من الأجزاء معبرة عن كل شخصية من الشخصيات، تصل في سياق الفيلم إلى ما هو أساسي: قصة يوسف، تقريباً كما يرويها هو نفسه في القسم الرابع من الرواية، ولكن مع إطلالات على قصته كما تروى لنا على لسان الشخصيات الثلاث الأخرى. لتقديم قصة يوسف استغنى الفيلم عن الكثير من التفاصيل التي تمر بنا خلال حكي هذه الشخصيات الثلاث الأخرى، علماً أننا في الأصل، وفي الرواية، دائماً ما نعود في الأقسام الثلاثة الأولى إلى يوسف، قبل وبعد التفاصيل التي ترويها مبروكة وسامية ومحمد ناجي عن حياتهم وتاريخهم، وذلك لأن ما يقدم إلينا على ألسنتهم، إنما هو في الأساس قصة يوسف كما عرفها وعاشها كل واحد من هؤلاء الثلاثة الآخرين. فما هي قصة يوسف هذه، وعلى الأقل كما يقدمها لنا الفيلم؟

ببساطة هي قصة صعود صحافي مصري كبير من الحضيض إلى القمة، قصة تبدأ في بداية سنوات الأربعين. ويوسف شاب في أول عمره، ابن لأستاذ بائس فقير الحال. يحدث للشاب أن يدخل من خلال تدريس أبيه ابن عائلة ثرية ذات سلطة، إلى قصر هذه العائلة ليغرم بابنتها الحسناء ويرتبط بصداقة مع ابن العائلة المماثلة في السن. طبعاً، لأننا كنا في مجتمع طبقي ولأن يوسف من طبقة دنيا، لن يكتمل غرامه.

وفي المقابل سوف يحدث لاحقاً أن أباه سيتزوج من الخادمة الشابة التي كانت تخدم في بيت تلك العائلة. وهذه الخادمة (مبروكة) ستنجب للأب ابناً سيكون شقيقاً ليوسف، لكنه سيكون عاره، هو الذي ترك البيت احتجاجاً على زواج أبيه، في وقت كان فيه نجمه في عالم الصحافة قد بدأ يلمع. هنا يلتقي في طريقه سامية، كما يلتقي بالطبع محمد ناجي، والإثنان سيكونان درجات على سلم صعوده، درجات

يحطمها متخلياً عنها حين يبدأ الوصول إلى القمة... وفي نهاية الأمر، عندما تقوم الثورة سوف يفقد يوسف مكانته الاجتماعية ويدفع ثمن صعوده.

طبعاً لا يفي هذا التلخيص الفيلم حقه، تماماً كما أن الفيلم نفسه لا يفي الرواية حقها، ومع هذا بصرف النظر عن الرواية، لدينا هنا فيلم جريء حرّك النقاش والتخمينيات حين عرضه، وفُهم بعده الأساسي الذي يرسم صورة الانتهازي، ومن دون أن يكون هناك رسم، في المقابل، يشكل جوهر الرواية الأصلية، للظروف الاجتماعية التي تصنع هذا الانتهازي، ما حوّل الرواية من طابعها الأصلي التحليلي الاجتماعي العميق، إلى عمل أخلاقي وعظي.

«الرجل المحجّب»

(١٩٨٧)	١٢٠ د. (ألوان)
إخراج:	مارون بغدادي
سيناريو:	مارون بغدادي
تصوير:	باتريك بلونييه
موسيقى:	غابريال يارد
تمثيل:	برنار جيرودو، ميشال بيكولي، لور مارزاك

حين انتقل إلى فرنسا، اضطر مارون بغدادي إلى الانتظار سنوات قبل أن تتاح له أول فرصة لتحقيق فيلم طويل، كان موضوعه يشتغل في ذهنه منذ انتهى من «حروب صغيرة»، ثم تطوّر الموضوع من خلال مراقبته لحياة بعض الأطراف اللبنانية في باريس. ولقد أسفر هذا كله عن فيلمه الفرنسي الأول «الرجل المحجّب» الذي أدهش الكثيرين، دهشة سلبية، وسيكون واحداً من أكثر أفلام مارون بغدادي إثارة للنقاش، وليس على الصعيد الفكري والسياسي وحده.

إن الفارق شاسع بين ما يقوله الفيلم (كما وصل إلى متفرجيه على الأقل) وما يقوله مارون بغدادي عن الفيلم. ومن المؤكد هنا أن وضوح الرؤيا في خطاب بغدادي اللفظي حول فيلمه، لا يقابله إلا تشوّش حاد في رؤية الفيلم نفسه لموضوعه. وهذا التفاوت لم يخفَ على النقاد الذين شاهدوا الفيلم، ولا على المتفرجين الذين لم يحبوه، هذا إن لم يكونوا قد ضاعوا في ثنايا أحداثه المعقدة والتي غلب عليها الافتعال. النقاد والجمهور أجمعوا على أن مارون بغدادي في «الرجل المحجب» قد أضاع موضوعه، وترك نياته تغرق في بحر من الصور النمطية التي نقل فيها بيروت إلى قلب العاصمة الفرنسية، وجعل الشخصيات المنتزعة من «حروب صغيرة» إنما مزودة بقدر أقل من الطرافة وبقدر أكبر من الخبث، تعيش في زوايا باريس وأزقتها وكأنها تعيش في ضواحي بيروت.

بالطبع، أمام ردود فعل كهذه سيحاول مارون بغدادي أن يدافع عن فيلمه قائلاً إنه لم يرد لفيلمه أن يكون عن الحرب، ولا عن المحاربين بل «عن شخص يعيش آثار الحرب ورجفانها. هذا الفيلم هو في الحقيقة فيلم حربي في زمن السلم». والفرق بين «حروب

صغيرة» و«الرجل المحجب» يكمن، في رأي مارون بغدادي في أن «أشخاص الفيلم الأول لبنانيون، أما في الفيلم الأخير، فإن الشخصيات الرئيسية التي تعيش في قلب الأحداث شخصيات غربية، تحمل معها رؤى عن الحرب، أحاسيس عن الحرب، من البديهي أن تكون منتمية إلى فكرة الحرب أي حرب.

أنا اليوم أرى، أكثر من السابق، لبنان كمسرح كوني شكسبيري، حيث لا تستجيب الأحداث إلى نواميس الأيديولوجية والسياسة. من نافل القول أن تعميمية مارون بغدادي هذه لم تقنع أحداً. فهذا الفيلم الذي يتمحور من حول ثلاثة أطراف: طرفي الحرب اللبنانية (المسيحيين والمسلمين) معبراً عنهم بأفراد انتقلوا إلى باريس ليواصلوا فيها صراعاتهم وضروب الثأر في ما بينهم، وطرف ثالث هو الطبيب الفرنسي بيار لوران (برنار جيردرو) الذي كان، خلال عمله مع منظمة خيرية طبية فرنسية، قد عاش فترة من الزمن في لبنان، وأدى حضوره خلال مجزرة في قرية لبنانية إلى انتزاعه من حياديته، لذلك راح يخوض الحرب محاولاً الانتقام من الذين ارتكبوا المجزرة، ثم ها هو الآن يطارد بعضهم في باريس بتكليف من قصّار (ميشال بيكولي) الذي يطلب منه قتل كمال، الذي أصبح في أثناء ذلك عشيق ابنة بيار، كلير (لور مارساك).

انطلاقاً من هنا يتعقد الموضوع كثيراً، وتتراكم علاقات الشخصيات بعضها فوق بعض، وتختلط الحرب لدى مارون بغدادي، بالصراعات الباريسية وبقصص الغرام الشاذة، بأغاني أسمهان، بصور اللحوم في أسواق الأحياء العربية في باريس.

بعيداً من ردود الفعل التي طاولت هذا الفيلم، آخذة عليه، بشكل شبه إجماعي، «خبثه» السياسي وقصور نظره الفكري، وفي بعض الأحيان تعقّد موضوعه وأحداثه، يمكننا التوقف عند هذا الفيلم، ضمن رسمنا لمسار بغدادي السينمائي، باعتباره يفصل بين مرحلتين: مرحلة لبنان ومرحلة فرنسا. وفي هذا الإطار يقف الفيلم عند الحدود. لماذا؟

لأن مارون بغدادي نقل بيروت إلى باريس، وكلّياً إلى درجة جعلت المتفرج الفرنسي عاجزاً عن التعرف إلى «مدينة النور» في مشاهد «الرجل المحجّب»، ناهيك بعجزه عن فهم أي شيء عن الحرب اللبنانية من خلال صراع العصابات وضروب الثأر والمواقف المفتعلة.

علناً لم يعلن مارون بغدادي أبداً ندمه على تحقيق هذا الفيلم. ولكننا سنلاحظ في فيلمين له تاليين على الأقل، أنه يتعمّد الرد على نفسه وموازنة الطرح الذي طرحه في «الرجل المحجب»، نعني بهذين الفيلمين: «لبنان... أرض العسل والبخّور» و«خارج الحياة». بيد أن هذين الفيلمين يأتيان بعد سنوات. أما الآن فإننا أمام مخرج مهدّد بأن يصبح «فناناً ملعوناً» في الوقت نفسه الذي لم يفهمه فيه أولئك الذين ربما أراد من خلال هذا الفيلم أن يتقرّب منهم: الفرنسيون.

ومع هذا لا بد لمن يريد الحديث عن «الرجل المحجب» أن يضع في الذهن لغة الفيلم السينمائية والشكل الفني الذي اختاره له صاحبه، وقبل هذا وذاك علاقته، بخاصة بفيلمه السابق «حروب صغيرة» ولكن، بشكل أكثر عمومية، بكل أفلام مارون بغدادي اللاحقة.

كما في «حروب صغيرة» يعيش «الرجل المحجب» على هامش الحرب لا في وسطها، يستمد أحداثه وشخصياته من أناس يعيشون الحرب كما تنعكس عليهم، في ذاكرتهم أو في حياتهم اليومية، ولكن ليس في ممارستهم اليومية لها. ليس المتحاربون من يشكّل محور اهتمام مارون بغدادي هنا (ولنتذكّر أن المتحاربين كانوا «ديكور» أحداث «حروب صغيرة» أيضاً)، بل الكيفية التي تنعكس فيها الحرب على مصائر الذين يعيشونها، بإرادتهم أو بغير إرادتهم. لقد اختار بغدادي لـ «الرجل المحجب» شخصيات قد تبدو للوهلة الأولى نمطية بمعنى أنها ترمز إلى أطراف معينة، إذ من السهولة أن نقول إن قصاراً الذي يسعى إلى الثأر مسيحي طاولت المجزرة أطفاله وعائلته، وإن كمالاً، القاتل المفترض خلال المجزرة، مسلم، وأن بيار هو المثقف الغربي الذي يدخل مرتدياً نياته الطيبة ورغبته في التطهّر من ماضيه، فيخرج محملاً بألف جرح وجرح.

بيد أن هذا التوزيع وإن كان صحيحاً ويشكّل معضلة الفيلم الرئيسية، فإنه ليس أهم ما في الفيلم. أهم ما فيه، في اعتقادنا، هو الفرد في مقابل حرب كان يعتقدها مطهراً (بيار) أو لعبة (قصّار وكمال)، فإذا بها تدمره من الداخل، تجرحه جرحاً نهائياً. بالطبع لم يوفّق مارون بغدادي كثيراً في تحديده هوية شخصياته، بل إن توضيح هذه الهوية هو الذي أوقع العمل في ثنائية الخير/ الشر، وأفقده التباساً خلّاقاً لمصلحة التباس غير خلّاق. غير أنه وفق في رسم الآثار التي تركتها الحرب على شخصياته، وبخاصة في بيار. فبيار الذي عاد من لبنان كان غير بيار الذي ذهب إلى لبنان. بيار ذهب إلى لبنان الحرب محملاً بالآمال، فعاد منه مليئاً بالخيبة، وهو في هذا لا يبتعد كثيراً عن كمال، الذي - في سفر معاكس - وصل إلى فرنسا آملاً بأن يتخلى عن ماضيه وعن ذكرياته وأن يتطهر من حرب قذرة لم يعد يدري كيف خاضها، فإذا بماضيه يلاحقه حتى يصطاده في عقر ملجئه. وهنا لم يكن من الصدفة ان يقيم المخرج علاقة غرام بين كلير ابنة بيار وكمال، بل أن يلمّح إلى تلك العلاقة المستحيلة بين كلير وأبيها. كلير هي - بمعنى من المعاني - البراءة المستحيلة، البراءة التي لم يعد أحد يستحقها، بيار الذي يعرف هذا ويعيه، وكمال الغافل عنه.

في ضوء مثل هذا التفسير، الذي عبّر عنه مارون بغدادي أكثر من مرة (ليس محاولة منه للدفاع عن فيلمه، بل لتفسيره لبعض من وجدوه غامضاً)، قد يكون من الممكن التخفيف من الحدة الأيديولوجية التي أحاطت بطريقة التعامل مع «الرجل المحجب»، لربما مكّننا هذا التخفيف من التوقف بعض الشيء عند مسائل في الفيلم لم تتضح كثيراً في حينه.

وفي مقدمة هذه المسائل، العلاقة بين كلير وأبيها.

هذه العلاقة تبدو في الفيلم شديدة الالتباس وكأنها واقفة على حبل مشدود، وتقترب في بعض الأحيان من حدود الخطر، حيث يلوح شيء من حب المحارم، في هذه العلاقة. غير أن ثمة ما يدفعنا في تحليل العلاقة من ناحية أخرى، يشجعنا مارون بغدادي عليها على أي حال ويبدو محقاً في ذلك: أن بيار حين يعود إلى ابنته، التي تنظر إليه في خيالاتها خلال غيابه على أنه مثل أعلى لها، يعود وهو يعرف أن بإمكانها أن تكون وسيلة لتوبته، عن الذنب غير الإرادي الذي ارتكبه في لبنان. إنه يعرف أن بإمكانها أن تنقذه، أن بإمكانه أن يتطهّر عبرها. بيد أن واقع الأمر يقول إن ذنبه لا يغتفر وإن تطهيراً مفتعلاً من هذا النوع لا يمكن أن يعطيه صك البراءة. فهو حسب ما يقول مارون بغدادي «وقّع عقداً، وهذا العقد هو الثمن الذي يتعين عليه أن يدفعه لبقائه على قيد الحياة. كان ثمن مبارحته لبيروت، وهو يعرف الآن أن عليه أن يلعب اللعبة حتى نهايتها». فالبراءة لا تشترى ولا تعطى. هذا ما سوف يتعلمه بيار، أما كمال فإنه، في المقابل، سوف يستعيد براءته وطهارته عبر الموت. كمال لم يوقّع عقداً، لكنه مجبر على دفع الثمن وموته هو الثمن.

وفي هذا الإطار يأتي مقتل كمال كفعل تطهير فيما سيبقى بيار مذنباً إلى الأبد. أما قصّار، سيد اللعبة، فإنه يحقق ثأره لكن جحيمه سيظل ملازماً له.

في «الرجل المحجب» الذي تبدّى الأكثر جدية والأقل طرافة بين كل أفلام مارون بغدادي، أتيح لهذا المخرج أن يحقق العديد من رغباته في مجال التجديد التقني ليثبت أنه سينمائي بالفطرة، وأن ضروب النقص التي كانت تحسّ في السابق في أفلامه الطويلة والقصيرة لم يكن هو المسؤول عنها، بل كان المسؤول فقر الإمكانات التي كانت متاحة له في بيروت، حتى حين كان يقيّض له أن يستعين بتقنيات وتقنيين غربيين.

«رُدَّ قلبي»

(١٩٥٧)	١٥٠ د. (ألوان)
إخراج:	عز الدين ذو الفقار
قصة وحوار:	يوسف السباعي
سيناريو:	عز الدين ذو الفقار
تصوير:	وحيد فريد
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	مريم فخر الدين، شكري سرحان، صلاح ذو الفقار

ليس من الصعب فهم استنكاف النقاد السينمائيين الحقيقيين في مصر، عند ظهور هذا الفيلم، على التعامل معه بوصفه «تحفة فنية» بحسب أوصاف الصحافة الرسمية المصرية له. فـ «رد قلبي» لا يمكن بأية حال من الأحوال عدّه في فئة الأفلام التي شكلت علامات كبيرة وأساسية في تاريخ السينما المصرية، ولكن في المقابل يمكن النظر

إليه، من ناحية على أنه واحد من الأفلام التي حققت أكبر نجاح جماهيري في مصر كما في غيرها من البلدان العربية في ذلك الحين، ومن ناحية ثانية باعتباره الفيلم الذي أتى الأكثر تعبيراً عن أيديولوجية الثورة المصرية ونظرتها إلى الراهن المصري، وأكثر من هذا، نظرتها إلى وظيفتها في المجتمع.

طبعاً لا يعني هذا أننا أمام فيلم دعاوة سياسية خالصة، فلو كان الأمر كذلك لما تمكن «ردّ قلبي» من تحقيق ذلك النجاح الجماهيري الكبير. بل نحن أمام فيلم يحمل كل العناصر المكونة للفيلم الشعبي الحقيقي، بما في ذلك كونه فيلماً أتى من توفيقه الملائم تماماً، من الناحيتين السياسية والأيديولوجية.

فمن ناحية كونه فيلماً شعبياً نجد ذلك في موضوعه الذي ينطلق من حكاية حب كانت - ولا تزال - تقليدية ومرغوبة في تاريخ السينما المصرية والفقير ابن الخدم، الذي يغرم بابنة أسياده، لكن الفوارق الطبقية تحول بين هذا الغرام وأن يكتمل - بالزواج طبعاً -. غير أن هذه الفوارق كان لا بد لها، في سياق الفيلم، ألّا تعود حائلاً بين لقاء الخادم بالسيدة حين صارا في شرخ الشباب، وبالتحديد لأن «ثورة الضباط الأحرار» كانت قد اندلعت في تلك الأثناء، وكان الشاب، ابن الخدم، قد أضحى ضابطاً مشاركاً في الثورة، فيما انتهت أيام السادة مع زوال العهد الملكي. تلكم هي، بشكل شديد الاختصار والتبسيط حكاية الفيلم الأساسية، وهي حكاية نعرف أن تفاصيلها أكثر تعقيداً، و«خبطاتها» الميلودرامية أكثر إسهاباً، ولا سيّما أن الفيلم على مدى ساعتين ونصف ساعة يتابع حكاية علي الذي تربى مع أنجي وهما طفلان غير واعيين بأن ابن «الباش جنايني» بينما هي ابنة الأمير ابن الأسرة المالكة الذي يعمل الجنايني في حدائقه. إن علي سيبارح مكانته الاجتماعية تراتبياً، ولكن ليس أخلاقياً، بينما نجد أن عائلة أنجي لا تعترف له بذلك. الثورة سترغمهم على هذا، غير أن «عودة» علي لأنجي في النهاية، بعد هزيمة أهلها، سوف تحول - بالتأكيد - الصراع الطبقي الذي يمكن أن توحي به أحداث الفيلم، إلى مصالحة طبقية؛ وكل هذا على خلفية حرب فلسطين وقضية الأسلحة الفاسدة والثورة والإصلاح الزراعي، وكل تلك العناصر التي كانت تكون تاريخ مصر في ذلك الحين.

كان موضوعاً ذهبياً في أيدي صنّاع الفيلم الذين عرفوا هنا كيف يكيِّفون الميلودراما الشعبية المضادة والمؤكدة النجاح، مع «المواثيق» الثورية السياسية، مخصصين واحدة من الميزانيات الأضخم في تاريخ السينما المصرية حتى ذلك الحين، مصوّرين الفيلم بالألوان والسينما سكوب - كدليل إضافي على الضخامة والرغبة في صنع «فيلم الثورة» -. وبالتالي، كان من الطبيعي لـ «رد قلبي» الذي لم يحبذه النقاد كثيراً، أن يلقى قبولاً، بل حماساً، لدى العدد الأكبر من المثقفين «الثوريين» الذين وجدوا فيه تطبيقاً للمعادلة الفعالة التي تجمع بين النجاح الجماهيري والرسالة السياسية. ومن هؤلاء

الكاتب والرسام اليساري المرموق ـ الذي سوف يكتب لاحقاً سيناريو فيلم يوسف شاهين «الأرض» عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي ـ، حسن فؤاد، الذي كتب عن «رد قلبي»: «لعل فيلم «رد قلبي» الذي يتناول القصتين معاً، قصة حب وقصة شعب، هو من أهم أفلام هذا الموسم السينمائي في مصر، فقد أحرز نجاحاً كبيراً عندما عرض في لبنان ثمانية أسابيع لم ينقطع فيها الجمهور عن التصفيق والهتاف في مواضيع كثيرة من الفيلم. والشيء نفسه حدث في مصر في اليوم الذي شاهدته فيه. والواقع أن ما حدث في بلادنا من تغيّرات بعد ثورة ٢٣ يوليو، وما سبق هذا الحدث العظيم من ضغط وكبت وبداية انفجار، وما تلاه من تغيرات أساسية في حياة المجتمع المصري، لم تتناولها السينما المصرية بالقدر الكافي، ولهذا فإن «ردّ قلبي» يلاقي استجابة حادة من الجماهير المصرية والعربية بعامة، لما به من أحداث لها مكانتها العميقة في النفوس...».

«رسائل شفهية»

(١٩٩١) ١٠٥ د. (ألوان)

إخراج: عبد اللطيف عبد الحميد
سيناريو: عبد اللطيف عبد الحميد
تصوير: عبده حمزة
تمثيل: فايز قزق، رنا جمول، رامي رمضان

كان «رسائل شفهية» الفيلم الروائي الطويل الثاني للسوري عبد اللطيف عبد الحميد بعد «ليالي ابن آوى»، لكنه كان أيضاً، وسوف يبقى لسنوات طويلة تالية، واحداً من أنجح الأفلام التي أنتجتها المؤسسة العامة للسينما، الشديدة الرسمية، على صعيد شباك التذكر، وعلى الأقل في سورية نفسها حيث ظل يعرض في الصالات طوال ما يقرب من عام. ومع هذا علينا ألّا نخلط هنا بين هذا النجاح «الجماهيري» وبين القيمة الفنية للفيلم، والتي أسهب النقاد المحليون والعرب في الحديث عنها. إذ يقيناً أن الفيلم لم ينجح بفضل رومانسيته، ونقده الخفي للحياة الاجتماعية للسلطة، وشاعريته في متابعة الحياة اليومية للناس، والظلم اللاحق بهم ـ وهذه كلها أمور عرف المخرج كيف يمرّرها وغالب الأحيان على شكل تلميحات تلامس الظلم الطبقي، بقدر ما نجح بفضل طابعه الكوميدي الخفيف، وكون هذه الكوميديا نابعة، هذه المرة، من الواقع المعيشي للناس، لناس من لحم ودم آتين من الريف السوري، وليس من عالم السينما الشعبية الأجنبية أو السينما المصرية.

والحقيقة أن هذه «المحلّية» التي رسمت الفيلم، والتي أتت متماشية مع ما يشبهها في عدد لا بأس به من أفلام حققت في سورية في ذلك الحين، ومنها أفلام عديدة للمخرج نفسه، كانت سمة أساسية من سمات نجاح السينما السورية، حتى وإن كان كثر سيشيرون، في مجال حديثهم عن الفيلم وموضوع وتحليل «نفسيات» شخصياته، إلى مراجع أجنبية لا شك في أن المخرج/ الكاتب، نهل منها بشكل أو بآخر.

غير أن المهم هنا هو الذي فعله المخرج/ الكاتب بما نهل منه. فهو بعد كل شيء حقق ما يمكن اعتباره أكثر الأفلام سوريّةً، وواحداً من أفضل الأفلام عن الريف السوري، الريف الحقيقي هذه المرة. فهو في حضن هذا الريف، ووسط بيئة كان من النادر لها أن عرفت طريقها إلى الشاشة الكبيرة، موضع حكاية حب «ثلاثية»، مليئة بالشاعرية والخبطات المسرحية. أما أطراف هذه الحكاية الثلاثة فهم المراهقة الحسناء سلمى، وإسماعيل عاشقها المتيَّم ذو الأنف الكبير، والذي لأنه في الريف ومتردد وذو هذه الأنف بالتحديد يختار لإبلاغها حبه أن يبعث إليها برسائل شفهية عن طريق صديقه المقرب غسان، شبه الأمي وبالتالي لا يمكن للرسائل التي ينقلها إلا أن تكون شفهية، وهكذا مع مرور الوقت وتكرر الرسائل، سوف تختار سلمى غسان حبيباً لها بدلاً من إسماعيل وتحديداً بفضل صدقه في نقل «عواطف صديقه» وكأنها عواطفه. غير أن غسان سرعان ما يستدعى إلى الخدمة العسكرية، ما يحول إسماعيل إلى ناقل رسائل شفهية بينه وبين سلمى. وهنا إذ تصغي سلمى إلى الرسائل، يقدّر لإسماعيل أن يصبح حبيبها هذه المرة، بل يتزوجان، ليعود غسان لاحقاً وقد أضحى رجلاً، يزورهما وقد صار لهما أطفال طويلو الأنوف كأبيهم!

على خلفية هذه الحكاية البسيطة، إذاً، بنى عبد اللطيف عبد الحميد، هذا الفيلم البسيط والهادئ، الذي قال عنه الناقد الشاعر بندر عبد الحميد: «... أهم من عبث الطفولة في كل المواقف، وأهم من الضحك المعلن والضحك الخفي، نلمس في هذا العمل حرارة الواقع. فهذه سلمى التي لعبت بعواطفها وعواطف الآخرين تصحو من غفوتها وتصدم مشاعرها بجدار الواقع: هو إما أن، أو... وهكذا تطلب من إسماعيل أن يسافر إلى الجبهة، في النهاية يحمل غسان السؤال الكبير، فيفعل. كانت تخاف أن يؤنبها ضميرها لو أنها اتخذت خطوة حاسمة من طرف واحد».

«الرسالة»

(١٩٧٦) ١٦٠ د. (ألوان)

إخراج: مصطفى العقاد

سيناريو: عبد الحميد جودة السحار، محمد علي ماهر، توفيق الحكيم...

تصوير: جاك هيلبارد

موسيقى: موريس جار

تمثيل: عبد الله غيث، منى واصف، أحمد مرعي

«الرسالة» الفيلم - الحلم الذي حمله مصطفى العقاد طويلاً، وكان اسمه في البداية «محمد رسول الله» عرض العام ١٩٧٧ في أكثر من عاصمة أوروبية وأمريكية في انتظار الإفراج عنه عربياً، والسماح بتداوله في العواصم العربية. وهو، في باريس، عرض عامئذ في صالات عدة، وفي نسخ ثلاث: عربية، وإنكليزية، وأخرى مدبلجة إلى الفرنسية، كانت الأسوأ، على أي حال.

وإذا كان «الرسالة» قد عُرض في باريس وسط جو ثقافي مشحون إلى حد ما برائحة الشرق والإسلام، فإنه بتصدره واجهة إحدى أكبر صالات الشانزيليزيه طغى على مختلف النشاطات الإسلامية الباريسية.. فدعاية الفيلم العملاقة راحت تغطي معظم محطات المترو... إلى درجة أنها تمكنت من جذب أعداد كبيرة من المتفرجين العرب والأجانب.

وهكذا في الوقت الذي أبدى فيه غلاة المتحمسين تأكيدهم أن نسخة الفيلم العربية (من بطولة عبد الله غيث ومنى واصف) أروع من النسخة الأجنبية (التي يمثلها أنطوني كوين وأيرين باباس)، وفي الوقت الذي ظهر فيه مصطفى العقاد (منتج الفيلم ومخرجه) على شاشة التلفزيون، ضمن برنامج «موزاييك» الخاص بالعمال المهاجرين ليتحدث عن فيلمه بحماس شديد ويروّجه ويشير إلى بعض مشاريعه المقبلة، في هذا الوقت بالذات، كان متفرجو الفيلم يجدون صعوبة فائقة في إخفاء بعض خيبة الأمل التي يصيبهم بها الفيلم، إن لم يكن على صعيد مضمونه، الحافل باللحظات الجيدة على أي حال، فعلى صعيد تقنية مخرجه الضعيفة، ولغته السينمائية التي تعتمد الإبهار وضخامة الإنتاج، أكثر مما تعتمد المنطق الهادئ المتقشف الذي يتماشى مع روحية الفترة التي يروي الفيلم أحداثها.

من ناحية الموضوع تناول «الرسالة» مرحلة نشوء الإسلام - تلك المرحلة التي كانت أصفى مراحل الإسلام وأكثرها ثورية -.. فقدّمها جيداً، مبرزاً كل مزاياها الإيجابية الصافية، من علاقة الإسلام بالأديان الأخرى في تلك المرحلة، معرِّجاً على قضايا حساسة وحاسمة كنظرة الإسلام إلى المرأة، ومسألة الصراع الاجتماعي في الإسلام، وعلاقة الفكرة الدينية بالواقع المادي.



وفي هذا المجال يلاحظ المرء أن السيناريو الذي تشارك في كتابته عدد من أبرز الأدباء المصريين ومن بينهم توفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي وجودة السحار وغيرهم، أتى واقعياً إلى حد بعيد، كما أتى منصفاً لتلك المرحلة الإسلامية الخطيرة والهامة. وهو إنصاف لا يقلل من شأنه، نوع من التوفيقية والانتقائية الذي سيطر عليه، ولا الطابع المسرحي السردي الذي طغى على الحوار. ولكن يقلل من شأنه، بكل تأكيد، إخراج بليد لم يعرف كيف ينقل السيناريو إلى الشاشة الكبيرة التي استقبلت صوراً ضخمة

ومناظر هائلة، قد تكون شُغلت بدقة وإتقان، لكنها شُغلت أيضاً باحتفالية حاولت دفع الموضوع جانباً، مبرزة الشكل الهوليوودي، مستفيدة من بعض استعارات مشهدية من أمهات الأفلام التاريخية الهوليوودية، ولكن غير مستفيدة على الإطلاق من تجارب أكثر حداثة وجدية وواقعية في التعبير عن مرحلة تاريخية معينة (أفلام بازوليني عن المسيح وأوديب، مثلاً...).

لقد قلب الإخراج حكاية نشوء الدين الإسلامي إلى شيء بدا أشبه بأفلام رعاة البقر، حافل بالبطولات الفردية... كما حوّل أحداث السيناريو إلى أحداث سردية متعاقبة غير تحليلية ولا تتمتع بأي عمق حقيقي.

هنا قد يكون من المغري اللجوء إلى الحجة الشهيرة والادعاء بأن الحواجز التشريعية والعقبات الدينية حالت دون الإمعان في التحليل، غير أن هذا الزعم سوف يسقط سريعاً أمام هذا الإنجاز الذي حققه مخرج، لم يحاول حتى أن يقدم صورة أنثروبولوجية حقيقية للبيئة التاريخية والجغرافية التي سبقت ظهور الإسلام وواكبت هذا الظهور.

فقد اكتفى «الرسالة» بقوله للذين يعرفون الكثير أو القليل عن الدين الإسلامي وتاريخ ظهوره، أشياء بديهية يعرفونها ويحفظون تفاصيلها عن ظهر قلب ولا يمكن أن يختلف عليها اثنان منهم، وإن كان قد بالغ في تطعيمها بذلك الحس «المانوي» (ثنائية الأسود والأبيض) الذي قسم العالم والدول والقبيلة إلى أخيار وأشرار وجعل الانتماء إلى أي من هذين، بفعل الصدفة وحدها، أو بفعل الاختيار الوجداني في أحسن الأحوال، دون أن يكلف نفسه عناء القيام بتحليل اجتماعي حقيقي للعوامل الحقيقية التي حددت اختيار رجال القبائل بين أتباع دين محمد، أو الوقوف ضده. ونحن نعتقد طبعاً أن مثل هذا التحليل لا يتنافى أبداً مع الشريعة الإسلامية، وإن كان يتنافى مع رغبة المخرج (الذي هو المنتج في الوقت نفسه) في إنجاز فيلم سردي ـ وصفي إبهاري، لا يمكنه أن يغضب أحداً، بل يجد فيه كل طرف أو تيار ما يرضيه.

ولكننا، إذ نقول هذا، لا ننكر أن الفيلم ـ بشكل إجمالي ـ يحمل آثار جهد وتعب كبيرين، فعلى صعيد الإنتاج، يحمل الفيلم غنى واكبه ثراء ما، في بعض النواحي التقنية: الصورة ـ الديكور ـ الملابس ـ إضافة إلى جمال بعض اللحظات الموسيقية التصويرية التي كتبها الفرنسي موريس جار، وبخاصة تلك التي لم يحاول فيها استعادة بعض الموسيقى التي كان قد كتبها لأفلام أخرى (مثل «لورانس العرب» و«الدكتور جيفاغو»، أو سرقة مقاطع بأسرها من موسيقى رمسكي ـ كورساكوف («شهرزاد» ـ و«عنتر»). غير أن المؤسف في الأمر أن كل هذا الغنى، لم يتمكن من إخفاء بلادة الإخراج، وبلاهة بعض لحظات الحوار وسطحيتها، ولا سيَّما في النسخة العربية. كما أن تمثيل عبد الله غيث الجيد في هذه النسخة، لم يُنسنا أبداً أن المخرج كان يفكر بشخصية زورو، وشخصية جيسي جيمس، كما أظهره على الشاشة!

«رسالة من زمن المنفى»

(١٩٩٠) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: برهان علوية
قصة وسيناريو: برهان علوية
تصوير: شارلي فان دام
موسيقى: مختارات كلاسيكية
تمثيل: رياض بريدي، محمد كلش

في «رسالة من زمن المنفى» أطلق برهان علوية، دون مقدّمات، شياطينه القديمة وسأل نفسه للمرة الأولى السؤال البديهي، السؤال البدئي: «مَن أنا... وأين أنا؟»، واكتشف علوية أن الـ «مَن أنا» والـ «أين أنا» هما في نهاية الأمر شيء واحد. من هنا كان من الطبيعي لفيلمه هذا أن ينتهي بتلك العبارة البسيطة الساحرة «أبو نسيم هون نايم بالقبر... ومرجعيون بعيدة كثير... والشتا نازل... وأنا عمبموت». هذه الأنا الأخيرة تطبع نهاية الفيلم في انفجار صامت مرير وحزين، يقولها صوت المخرج من خلف الشاشة، وكأنها خاتمة منطقية، لكلام كان همّه الأول أن يقولها دون أن يقولها طوال الفيلم.

الموت هنا هو المنفى. والأنا هي المخرج، وهي اللبناني وهي لبنان.

وعلوية بنى فيلمه كلّه، في فصوله الأربعة و«الأنترميتزو» بينها انطلاقاً من ذلك التواكب الخفي بين الأنا والمنفى والموت. الأنا هي تلك الذات التي وزعها علوية في فيلمه على شخصياته المحورية الأربع: رزق الله، كريم، نسيم وعبد الله. شخصيات متفاوتة لكنها ليست شريرة بأي حال من الأحوال. قد يكون واحدها مقاتلاً، والثاني تاجراً... لكنها جميعاً تستثير حنان المخرج وعينه العطوف: الأربعة ضحايا. الثلاثة الأولى منها بارحت المكان الأصلي، مكان الموت والهذيان، دون أن تبارحه حقاً، أما الرابعة فوصلت إلى حيث سيصل الباقون: إلى الصمت وإلى الموت كعلامتين من علامات المنفى الذي هو نتيجة حتمية لهذيان حرب لا تنتهي.

عبد الله المقاتل المنتظر تحت الأرض، في المترو، كالجرذ المحاصر، يحلم لو أن في بيروت مترو تحت الأرض: «كنا ملأناه بالجثث» هذا المقاتل السابق، المطارد، المحاصر، لا يتمنى لباريس نهاية بيروت، بل إنه يعطي ما معه من قروش لموسيقي عجوز يعزف.

كريم المثقف، العابر في المترو بدوره، يحلم لو أن في بيروت مترو: ما كان للحرب أن تقوم لأن المترو يجمع بين الناس ويوحّدهم، كما يتوحّد النمل، أو الجرذان، مثلاً في بوتقة واحدة.

عبد الله وكريم وجهان لعملة واحدة... صورتان لمنفى واحد، لم يدرِ بعد أنه منفى. منفى لا يزال منشغلاً بهموم صغيرة، ولا يزال يحس أنه في الحرب يكاد لا يخرج منها، وقد يصح أن يعود إليها في أي لحظة. لبنانيان من ذلك النمط الذي يسير في خطواته الأولى نحو الخلاص الأمرّ.

رزق الله، تاجر السيارات اللبناني في بلجيكا، قطع الخطوات الأولى، لذلك نجده في مكتب فوق الأرض، هو تخلص من مشاكله المادية، لكن لديه مشكلة أخرى: منفاه الطوعي (الذهبي!) لن يكتمل، أي خروجه من الحرب لن يكتمل إلا إذا أقنع أحد أخاه الأستاذ الجامعي بترك لبنان. نسيم في بروكسيل، لكنه لا يزال موجوداً في بيروت، لا يزال موجوداً في الحرب من دون إرادته. بإرادة أخيه: «قولوا له أن الحياة هنا أحسن من الحياة في لبنان»... أي حياة هي أشرف من الموت، حتى ولو نسي أبناؤه اللغة العربية، حتى لو تحققت تلك القطيعة التي يعيشها نسيم وكأنها لا تزال أمنية، بخاصة في بلد يقدم الخدمات الاجتماعية للجميع و«ينتظرنا نحن اللبنانيين كي نعلمه الحضارة»...

مع عبد الله، مع كريم، مع رزق الله، وصلنا إلى المنفى لكننا لم نغادر الحرب بعد، بصعوبة تركنا المتراس. وإذا كانت كاميرا برهان علوية قد تنقلت من باريس الضاغطة باريس السجن، إلى بلجيكا بحثاً عن المنفى، فإنها عجزت عن العثور عليه. كيف تعثر عليه وكل ما هنالك يذكر المنفيين بلبنان: مترو باريس/ أشجار رواسي (الأرزتان الشهيرتان على طريق بروكسيل)/ تجارة السيارات في بروكسيل. كاميرا علوية تريد أن تصل إلى المنفى نفسه. بعد أن تغادر الحرب نهائياً. وهي إذا كانت فشلت في هذا مع الثلاثة الأول، سوف تنجح مع الأخير: نسيم في ستراسبورغ هو الوحيد الذي حقق ما يخيِّل له أنه المصالحة الداخلية مع المنفى والقطيعة النهائية مع لبنان الحرب، مع لبنان نفسه. ولكن ما له صامت، وسط الطبيعة الصامتة؟ ولماذا يتحدث المخرج مكانه، بعد أن طفق في البداية يحكي مع كريم وعبد الله ويسمعنا أحلامهما والخيبة وتمسك الحرب وبيروت بهما؟ وبعد أن جعلنا نستمع على لسان رزق الله إلى أصدق وأقسى محاضرة عن الذهنية اللبنانية في بهائها المكتمل؟

عندما تصل الصورة إلى نسيم، يصمت هذا الأخير، ويتولى المخرج نفسه الكلام عنه. فيحكي لنا كيف استقدم أباه من مرجعيون (التي لم تعد موجودة)، وحين مات دفنه هنا: لو دفنّاه في مرجعيون، سيكون آخر السلالة يدفن هناك... هنا في ستراسبورغ هو أول السلالة. هكذا ببساطة استوعب نسيم، في صمته المعبر، منفاه، استوعب منفى الوطن. فخطا بنا خطوات أخرى مضاعفة على الطريق التي سيخطو عليها الآخرون في ما بعد.

مع نسيم، لم يعد المنفى هاجساً ولا احتمالاً ولا خوفاً مرتقباً. صار ما كان يجب أن يكونه: صار موتاً طبيعياً... موتاً عادياً. صار النهاية الحتمية التي لا نزاع فيها، لوطن يحترق.

من هو نسيم؟ بل من هم عبد الله ورزق الله ونسيم؟

هم تنويعات على شخص واحد: هم المخرج نفسه، هم نحن جميعاً، وإن في مراحل مختلفة من تطورنا... من هنا اعتبار

هذا الفيلم واحداً من أكثر الأفلام التي حققها مخرج عربي، ذاتية.

بيد أن ذاتية الفيلم لم تنبع من معناه فقط، من التوليف بين شخصياته، من الحوارات، أو من العلاقة التركيبية التي تقوم بين المخرج والمتفرج. بل تنبع أكثر من هذا من الصورة نفسها: باريس/ بروكسيل/ ستراسبورغ، لم تعد أمكنة موضوعية هنا. صارت مكاناً للذات. صوّرتها كاميرا برهان علوية في ضغطها وبرودتها، في موتنا فيها.

ولا ننسينّ هنا أن برهان علوية درس السينما في بلجيكا، التي قدمت للعالم أفلام أندريه دلفو، ولوحات ماغريت وبول دلفو، وأغاني جاك بريل... تلك الأماكن التي اختلط فيها الموت دائماً بالفراغ.

بهذا المعنى كانت كاميرا برهان علوية بلجيكية إلى أقصى الحدود، عكست ما يختمر في داخل هذا المخرج من برودة وموت وقلق، وهي أمور انعكست أيضاً من خلال لغة سينمائية توترت فيها العلاقة دائماً بين الصوت والصورة... ونظرت فيها الكاميرا عبر مسافة مقابرية إلى مواضيعها: فلم يعد المترو مترو، ولا الشجرة شجرة ولا النهر نهراً ولا الطريق طريقاً، صارت كلها حواجز ومزالق تمهد للكلمة الأخيرة في الفيلم «وأنا عمبموت»، بشكل يذكرنا ببعض أقسى اللحظات في فيلم البلجيكية الأخرى شانتال آكرمان (رسائل من الوطن) حيث لم نر من نيويورك، عبر كاميرا المخرجة، سوى الفراغ والموت البلجيكي العنيف في صمته.

«ريا وسكينة»

(١٩٥٢) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: صلاح أبو سيف
إنتاج: أفلام الهلال
قصة وسيناريو: نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف
تصوير: وحيد فريد
موسيقى: أحمد صدقي، حسين جنيد
تمثيل: أنور وجدي، فريد شوقي، نجمة إبراهيم، زوزو حمدي الحكيم

عندما سأل الناقد المصري هاشم النحاس، المخرج الراحل صلاح أبو سيف، فيما كان يعمل معه على إعداد كتاب حوارات يتناول سينما أبو سيف ككل، عن فيلم «ريا وسكينة» هنا، وعن «غرابة» أن يدخل الضابط أنور وجدي في معركة مع عضو عصابة «الأعور» فريد شوقي، ويخرج منها وليس على وجهه أو جسمه أو ثيابه أثر لهذه المعركة على رغم شراستها بينهما، وكذلك كانت حاله بعد معركة يخوضها مع أعضاء العصابة الأربعة عند نهاية الفيلم حيث، مرة أخرى، تظل ثيابه من دون أي تمزق، ولا يبدو على وجهه أو أي مكان من جسمه خدش، بل يظل محتفظاً بأناقته ووسامته، أجاب أبو سيف: «لأنه شخص قوي، ولأنني كنت أقدم بطلاً... لذا لم أهتم بمسألة الملابس».

وما هذا الجواب سوى صورة لبعض ما كانت تفتقر إليه السينما المصرية، حتى حين يقوم بتحقيق أفلامها كبار مبدعيها. إنها مشكلة

التفاصيل المغيّبة، مع أن التفاصيل تلعب في فن السينما دوراً أساسياً. مشكلة أساسية من مشاكل السينما، في ذلك الحين - ودعونا من الحين الذي نعيش فيه! -، كانت مشكلة التسرع من ناحية، والخضوع لرغبة النجوم في أن يظلوا على أناقتهم مهما كانت الظروف، من ناحية ثانية. ومن هنا ذلك التفاوت الكبير الذي نجده بين الرغبات الإبداعية معبراً عنها، مثلاً، في السيناريو الذي كتبه نجيب محفوظ لهذا الفيلم، وفي التجديدات الإخراجية والتعبيرية التي سعى صلاح أبو سيف إلى إضفائها على الموضوع وعلى الفيلم بالتالي، وبين المتطلبات الإنتاجية، وخصوصاً مطلب إنجاز الفيلم بسرعة، ومطلب حضور نجم فيه، لأن الجمهور لن يشاهد فيلماً من دون نجوم.

والحقيقة أن رغبة أبو سيف الأولى كانت أن يحقق هذا الفيلم من دون نجوم، مكتفياً فيه بحضور ممثلين أقوياء. وكان محفوظ كتب السيناريو، أصلاً، انطلاقاً من هذا التصور. لكن الإنتاج أصر على أن يكون أنور وجدي - نجم النجوم في ذلك الحين - بطلاً للفيلم، بل أكثر من هذا: أصر الإنتاج على أن يُرسم لأنور وجدي دور لم يكن له، أصلاً، وجود طاغ لا في السيناريو، ولا حتى في الحكاية الأصلية التي بُني عليها الفيلم.

وهذا، طبعاً، لأن فيلم «ريا وسكينة» كانت له حكاية أصلية مستمدة من سجلات البوليس في مدينة الإسكندرية عند بدايات القرن العشرين. والحقيقة أن واحدة من النقاط المهمة في هذا الفيلم تكمن في كونه استُقي مباشرة من الواقع، ولم يكن هذا سائداً في السينما المصرية. إذ، حتى وإن كان نجيب محفوظ، الذي أدخله صلاح أبو سيف بنفسه عالم كتابة السيناريو، قد تعاون مع أبو سيف في كتابة عدد من الأفلام الواقعية قبل «ريا وسكينة»، وكذلك في إضفاء بعض ملامح الواقع على مواضيع بالكاد كانت تتحمل مثل هذا الأمر «مغامرات عنتر وعبلة» و«المنتقم»، فإن اشتغال الكاتب الكبير والسينمائي المبدع في ذلك الحين، على أفلام تنتزع من ملفات الشرطة، أو من أخبار الصحف كما بالنسبة إلى «الوحش» أو «الفتوة». والعملان من إخراج أبو سيف وكان لمحفوظ لمساته فيهما، كان أمراً نادر الحدوث، ومن هنا، كما أشرنا، تأتي أهمية هذا الفيلم الذي بقي علامة من علامات الواقعية في تاريخ السينما المصرية، رغم - وليس بفضل - وجود أنور وجدي ودوره المفتعل وثيابه الأنيقة.

والحقيقة أن صلاح أبو سيف يضعنا، في هذه المناسبة، على تماس أمر جديد في عالم الإعداد لفيلم سينمائي مصري في ذلك الحين (١٩٥٣) حيث يقول إنه، استعداداً لتصوير ذلك الفيلم، وبعد أن عهد بكتابة السيناريو إلى نجيب محفوظ واطمأن إلى ذلك، راح يحضِّر ملفات ويبحث عن وقائع لدى محفوظات البوليس، بل إنه ذهب مراراً إلى الإسكندرية أثناء التحضير، كي يتجول في الحي الذي عاشت فيه المرأتان المرعبتان واقترفتا جرائمهما، كما إنه قابل كثراً من الذين عاصروهما وعرفوهما. ومن الذين

قابلهم أشخاص تعرضت قريبات لهم لإجرام ريا وسكينة وما إلى ذلك. إن هذا التدقيق في التحضير لرسم أجواء الفيلم، والذي يكاد يذكّر - مثلاً - بتدقيق إميل زولا، في التحضير لرواياته الواقعية الطبيعية، علماً أن المبدعين العربيين كانا معجبين بأدب زولا وأسلوبه، وهما كانا اقتبسا فيلم «لك يوم يا ظالم» قبل عملهما على ريا وسكينة ما يقول لنا الكثير حول جدية تعاملهما مع الفن السابع. ولكن بعد كل شيء من هما ريا وسكينة، في الواقع التاريخي؟

هما مكتهلتان، عاشتا في المدينة البحرية المصرية بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهما إذ وجدتا أن الجريمة خير طريق وأسرع وسيلة إلى الثراء، صارتا تخدعان نساءً تلتقيانهن في الطريق، أو يدلّهن عليهن أعوان لهما، فتجذبانهن، بدعاوى مختلفة، حتى بيتهما، حيث يتم قتل النساء وسلبهن ما يحملن من مصاغ وأموال. طبعاً، نعرف أن هذا النوع من الجرائم يحدث كثيراً في مصر وغير مصر. لكن الذي جذب صلاح أبو سيف إلى هذا الموضوع، كان البعد الاجتماعي والطبقي له، كما يبدو، حتى وإن كان الفيلم طلع من بين يديه في نهاية الأمر - وربما لأسباب رقابية - فيلماً عن ميتافيزيقا الشر، لا عن اجتماعيته. ذلك أن الخلاصة التي ينتهي فيها الفيلم، وفق ملاحظة لهاشم النحاس وافق عليها أبو سيف على مضض، هي أن الأختين الإسكندرانيتين، شريرتان بالفطرة، لا بفعل ضغوط المجتمع عليهما، ما يتناقض طبعاً مع الطابع «الاجتماعي» الذي يقول أبو سيف عادة، أنه أراد تبيانه.

مهما يكن فإن الحكاية كما تسرد في الفيلم، لا تبدأ مع المجرمتين اللتين يوجد قسم خاص بهما في متحف الشرطة المصرية في القلعة القاهرية، بل مع الأجواء التي تسود الإسكندرية التي، على أية حال، بالكاد تبدو شبيهة بالإسكندرية، التي تحدث عنها الكتّاب والمؤرخون، وعن كونها مدينة تختلط فيها الجنسيات والأعراق واللغات عند بدايات القرن العشرين. فتلك الأجواء كانت محملة بأخبار، تتضخم أحياناً كالإشاعات عن نساء يختفين فجأة ولا يتمكن أحد من معرفة أين ذهبن أو العثور عليهن. وهذا الجو يدفع إدارة الشرطة في المدينة إلى تكليف الضابط أحمد بملاحقة القضية للكشف عن ألغازها. فيتنكر هذا في ثياب الصيادين، ويطلق على نفسه اسم دحروج، وينطلق متحرياً، حتى يبدأ بارتياد حانة يرتادها العاطلون والبحارة. في ذلك الحين يلتقي المدعو أمين، وهو يعمل في مجزرة في المدينة بغازية حسناء، سرعان ما يجتذبها إلى بيت المرأتين ريا وسكينة، اللتين لا توحيان أول الأمر بأن ثمة أي غبار على مسلكهما أو عيشهما. ومنذ تلك اللحظة تختفي الغازية، فيثور اهتمام الضابط أحمد بهذا المنزل وبأمين في شكل خاص.

ولاحقاً إذ يجتذب أمين، فتاتين، إحداهما ابنة صاحب المجزرة، وتكونان في رفقة الأخ الصغير لإحداهما، يدرك الأخ هذا ما تتعرض له الفتاتان فيهرب حتى يتمكن من إبلاغ

الضابط بما يحدث، فيستدعي الضابط قوة بوليس تحاصر المكان وتشتبك مع حراسه والمرأتين في معركة، يُقتل فيها أمين، وتنقذ الفتاتان ويلقى القبض على القاتلتين.

من الواضح هنا أن صلاح أبو سيف، وبرغم تمسكه بالواقعية، و«زياراته إلى الإسكندرية للتحري عن خلفية الموضوع كله»، حوّل الحكاية من حكاية المجرمتين وضحاياهما، إلى حكاية الضابط وبطولاته. غير أن هذا، ومهما كان من شأن إساءته إلى الفيلم، يظل أمراً ثانوياً، إزاء ذلك المناخ الذي عرف أبو سيف كيف يرسمه في الفيلم، وإزاء ذلك التجديد الذي تمثل بالتقاط الحكاية من الشارع لتحويلها فيلماً، ثم بخاصة التجديد في مجال خلق سينما تستقي أحداثاً، مختلفة جذرياً عما كان سائداً في السينما المصرية في ذلك الحين.

ولقد تضافر هذا التجديد، مع تقليدية الإنتاج وحضور نجوم في الفيلم، لا يقلّون أهمية عن أنور وجدي، برلنتي عبد الحميد وسميرة أحمد، وشكري سرحان الذي كان في بداياته الواعدة، تضافر كل هذا لخلق عمل ناجح جماهيرياً. وانتقالاً من الناحية الفنية، ولا سيَّما بالنسبة إلى علاقة الجمهور في الفيلم، حيث حتى اليوم يمكن لكل من شاهد «ريا وسكينة» أو يشاهده، أن يؤكد أن حضور ممثلتين كبيرتين ـ هما نجمتان/ مضادتان على أية حال ـ هما نجمة ابراهيم وزوزو حمدي الحكيم، يبقى في الذاكرة، إذ تلعبان دور الأختين المجرمتين، أكثر كثيراً من بقاء أنور وجدي فيها. وحين حقق صلاح أبو سيف هذا الفيلم، كان يعيش واحدة من أكثر مراحله السينمائية واقعية، المرحلة التي شهدت تحقيق «لك يوم يا ظالم» و«الأسطى حسن» و«الفتوة» و«الوحش» وخصوصاً «شباب امرأة»، وكلها أفلام حُققت خلال الخمسينيات من القرن العشرين.

«ريح الأوراس»

(١٩٦٦) ٩٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: محمد لخضر حامينا
سيناريو: توفيق فارس، محمد لخضر حامينا
تصوير: جوفانوفتش
موسيقى: فيليب آرتوي
تمثيل: كلثوم، محمد شويخ، حسن الحسني

عام ١٩٦٦، كانت الجزائر قد أصبحت، منذ سنوات، دولة مستقلة، وكانت ثورتها قد انتصرت بفضل ما سُمي يومها تضحيات المليون شهيد. خلال السنوات العشر السابقة، لم تكن السينما بعيدة من مواكبة الثورة، وغالباً، تقريباً، من منطلق يقف مع الثورة ويصور تضحيات أبناء الجزائر، والظلم الفرنسي. في إطار تلك السينما كانت هناك أفلام فرنسية وأخرى أوروبية، وكانت ثمة مساهمة أساسية من السينما العربية («جميلة الجزائرية» ليوسف شاهين). وكانت هناك أيضاً أفلام حققت في الجزائر، ولكن غالباً على يد سينمائيين ومناضلين جزائريين وفرنسيين، لكنها كانت

إمّا أفلاماً قصيرة وإما أفلاماً تسجيلية. لم يكن الجزائريون قد خاضوا، بعد، تجارب الفيلم الروائي الطويل، باستثناء تجربتين، هما فيلم أحمد راشدي الطويل الأول «فجر المعذبين» وفيلم مصطفى بديع «الليل يخاف الشمس». ومن هنا حين حقق محمد الأخضر حامينا، في عام ١٩٦٦، أي في العام التالي لتحقيق الفيلمين الآنفين، فيلمه الروائي الطويل الأول «ريح الأوراس» كان من حقه وحق النقّاد والمؤرخين أن يحتفلوا بالفيلم بصفته خطوة جبّارة على طريق ولادة سينما جزائرية حقيقية.

أما بالنسبة إلى حامينا نفسه، فإن هذا الفيلم سيكون باكورة أعماله الخاصة بعدما كان ساعد وشارك في بعض الشرائط من قبل، ولا سيَّما في إخراج فيلم «ياسمينا» (١٩٦١) لواحد من رواد السينما النضالية الجزائرية: جمال الشندرلي. ذلك أن «ريح الأوراس» أتى منذ البداية فيلماً متكاملاً، بل إنه وعلى الرغم من موضوعه الذي يتناول فصلاً من فصول النضال الجزائري ضد المحتل الفرنسي إبّان اندلاع الثورة لم يكن من النوع الذي يمكن أن ينضوي تحت مسمى «السينما المجاهدة» وهو الاسم الذي أطلق حينها على كل ذلك الرهط من الأفلام التي كان، حتى النقّاد التقدميون ينظرون إليها على اعتبار أنها سينما نضالية دعائية، ينقسم العالم بالنسبة إليها إلى طيّبين (هم الجزائريون دائماً) وأشرار (هم دائماً الفرنسيون).

أمام كاميرا محمد الأخضر حامينا، فبدلت الأمور، وإن لم يكن التبدّل عميقاً بالطبع، فالوقت كان لا يزال أبكر من أن يسمح سينمائي مرهف، مثل حامينا، بأن يضع النقاط على الحروف وأن يكون أكثر دقة في خطابه، كما سيكون حاله في «وقائع سنين الجمر» الذي سيفوز بعد أقل من عقد من السنين بـ «السعفة الذهبية» في مهرجان «كان» السينمائي.

إذاً، في «ريح الأوراس» الذي كان، في ذلك الحين، علامة إضافية على إمساك الجزائريين بسينماهم وبقضاياهم، بأيديهم، بعدما كان الأمر عبئاً على الآخرين، لدينا الثورة ولدينا الغضب والعنف وعذاب الشعب وحتمية انتصاره، ولكن لدينا في الوقت نفسه شخصيات فرنسية لا تخلو من طيبة، وشخصيات جزائرية لا تخلو من غش وشر. ولدينا أيضاً سينما شاعرية، وإن كان رشيد بوجدرة، الكاتب المعروف الذي كتب كثيراً عن السينما الجزائرية، سيؤكد لنا أنها شاعرية على الطريقة السوفياتية، أكثر منها شاعرية ذاتية تبتدع طريقة جزائرية. هنا أيضاً كان الوقت أبكر من أن يسمح لمحمد الأخضر حامينا، بأن يستنبط لغة خاصة به، حتى وإن كانت تجاربه، في «ريح الأوراس» قد مهّدت طريقه في ذلك الاتجاه.

ثم إن هذا الفيلم، إلى ذلك كله، لم يكن فيلماً عن «جبهة التحرير الجزائرية» ولا عن «المليون شهيد» ولا عن الرجال الذين حملوا السلاح ولا عن النساء اللواتي ناضلن كثيراً وبوَعي تام، قبل الانتصار وخيبات الأمل كما تصورهما آسيا جبار في فيلمها اللاحق «نوبة نساء جبل شنوة». «ريح الأوراس» هو، بكل

بساطة عن الطبيعة والحق، عما يقف خلف النضال، عن امرأة ثم بعد هذا كله عن الشعب الذي هو «عصب الثورة» كما كان يقول واحد من شعارات جبهة التحرير الوطنية الجزائرية، في ذلك الحين.

في الأساس إذاً، هناك الثورة والمرأة. والحقيقة أن ليس ثمة من رابط بين هاتين، سوى الشاب المدعو الأخضر، الذي هو من ناحية ابن المرأة (قامت بالدور الفنانة كلثوم في شكل رائع، من دون أن يكون لها أي اسم محدد في الفيلم)، ومن ناحية ثانية، العامل مع الثوار إذ اعتاد أن يوصل إليهم، وهم في مكامنهم في أعالي الجبال يقارعون الفرنسيين، مؤناً وحاجات مختلفة.

وهذا كله سنعرفه بالتدريج، إذ أولاً، وكما يقترح علينا المخرج (الذي كتب سيناريو الفيلم بنفسه مع زميله توفيق فارس)، كان علينا أن نتمعن في تلك المنطقة في جبال الأوراس، حيث منذ اللقطات الأولى، تبدو الطبيعة ملتحمة بالبشر تشكل معهم كلاً واحداً. ويختار الفيلم من بين هؤلاء البشر، ثلاثة يشكلون عائلة ريفية تعمل في الزراعة: أب وزوجته وابنه. وهذا الابن هو الذي يقوم نهاراً بمهماته الزراعية فيما يوصل، ليلاً، ما يحتاج إليه المناضلون. وذات يوم تقصف الطائرات الفرنسية المنطقة فيقتل الأب. وعقب ذلك يعتقل الفرنسيون الشاب، الأخضر، ويرمونه في معسكر اعتقال.

ثانياً، وعلى هذا النحو، تصبح الأم (كلثوم)، محور الفيلم، في رواحها وغدوها من معسكر إلى معسكر، ومن معتقل إلى آخر، بحثاً عن ابنها. إنها تريد استرجاعه مهما كلفها الأمر، وهذه الفكرة تلح عليها طبعاً حد الجنون. تسأل المزارعين، تستجدي الضباط الفرنسيين، تجابه الثوار... ولكن لا أحد من هؤلاء جميعاً عنده الجواب. لا أحد يعرف أين هو الشاب.

وثالثاً، إن هذا البحث الدؤوب والملحاح، هو الذي يصبح هنا موضوع الفيلم، أكثر مما هو الثورة موضوعه. ذلك أن المخرج ربط حركة الأم وتجوالها، الذي راح يزداد حزناً وصعوبة يوماً بعد يوم، بحركة الطبيعة، توقعاً لمجيء تلك الرياح العاتية التي ستسيطر على القسم الأخير من الفيلم، وتكاد تصبح هي السد العنيف في وجه حركة الأم، والتي تضبط إيقاع الفيلم في نهاية الأمر، بل تنهي الفيلم، في واحد من المشاهد الرائعة في تاريخ هذا النوع من السينما، من منطلق أن النهاية هذه تبدو هنا سوداء حزينة، بدلاً من أن تكون تفاؤلية وبسذاجة غالباً كما اعتادت نهايات الأفلام النضالية أن تكون. ففي المشهد الأخير هذا، ووسط عصف الرياح، تقع الأم ميتة وسط الغبار ووسط الاندماج بالتراب.

قبل ذلك كانت الأم، في قفزة حياة أخيرة، قد عثرت على ابنها وباتت واثقة من أنه سيعود إلى حريته، وبالتالي إلى الحياة، من دون تأخير. وهو أكد لها هذا، طالباً منها الآن أن تسبقه إلى البيت وسيتبعها سريعاً. بالنسبة إليها، حققت ما كانت ترجوه وما شغل زمنها الأخير وبالتالي لم يعد لديها من مهمة. فلتسترح أخيراً. أما

راحتها هنا فليست شيئاً آخر سوى الموت. غير أن هذا الموت، كما صوّره حامينا وهذا هو الجانب الذي يعادل القوة السوداوية التي تنهي الفيلم ليس موتاً مأسوياً، بل هو أقرب إلى أن يكون امتزاجاً بالتراب، وزواجاً مع الطبيعة، بعد الاطمئنان على مصير من سيكمل المسيرة (الابن). وهذا البعد المفتوح (بل ربما التفاؤلي أيضاً)، عبّر عنه حامينا، في الشكل الذي أعطاه للّقطة، حيث يصعب علينا بداية أن ندرك أن هذا «الشيء» المكوّم فوق التراب والتربة ممتزجاً بهما، هو الأم، لكننا بالتدريج ندرك هذا، ولا نضيق به. انه انتصار الأرض بإنسانيتها، يكاد حامينا أن يقول لنا.

لا بد هنا من الإشارة إلى أن هذا الفيلم، الذي حقق انتصارات كبيرة حين عرض في مناسبات ومهرجانات سينمائية عدة خارج الجزائر (وفي مهرجان «كان» بخاصة)، لم يلقَ كبير نجاح حين عرض تجارياً في الصالات الجزائرية. ومع هذا، فإن ردود الفعل الإيجابية (أو السلبية) عليه كانت كافية لبدء انطلاقة محمد الأخضر حامينا (مواليد ١٩٤٠) ليصبح لاحقاً واحداً من كبار السينمائيين الجزائريين والأفارقة بشكل عام. وهو بدأ حياته تلميذاً فاشلاً مشاكساً، ثم حين بلغ الشباب ذهب في منحة إلى براغ حيث درس السينما (ومن هنا بداياته الموصوفة بـ «السوفياتية») ثم توجه إلى تونس حيث عمل في مهن سينمائية متنوعة، وفي التصوير ومساعدة المخرج بخاصة، حتى كانت بدايته الحقيقية مع «ريح الأوراس»، الذي تلته أفلام عدة، أشهرها طبعاً «وقائع سنين الجمر» (١٩٧٥)، إضافة إلى «الصورة الأخيرة» (١٩٨٦).

«ريح السدّ»

(١٩٨٦)	١٠٩ د. (ألوان)
إخراج:	نوري بوزيد
سيناريو:	نوري بوزيد
تصوير:	يوسف بن يوسف
موسيقى:	صالح المهدي
تمثيل:	خالد الكسوري، عماد معلال، منى نور الدين

لم يكن نوري بوزيد معروفاً في أجواء السينما العربية، حين عرض فيلمه الأول هذا ليثير شتى أنواع الصخب من فوره: الصخب الإيجابي أولاً، من ناحية بفضل فوزه بجائزة الطانيت الذهبي في مهرجان قرطاج، وثانياً لكونه حاول أن يتبع خطى كان سار فيها من قبله يوسف شاهين (على الأقل في «إسكندرية ليه؟») ومحمد ملص (في «أحلام المدينة»)، في مجال جعل الفيلم السينمائي عملاً ذاتياً، ينتمي بصورة أو أخرى إلى ذات المبدع، أو بعض ذاته. والصخب السلبي بعد ذلك، من جراء جرأة الفيلم غير المعهودة في التعاطي مع بعض الأمور الأكثر «حميمية» كالمثلية الجنسية واغتصاب الطفولة، وسلطة الأب، كما من جراء التقديم الإيجابي لشخصية يهودي عجوز، حتى وإن كان هذا اليهودي الذي صوّره نوري بوزيد بكثير من

التعاطف يؤكد حبه لتونس وعدم رغبته في مبارحتها، كما فعل غيره من اليهود والتوانسة، لا إلى إسرائيل ولا حتى إلى فرنسا. فالحقيقة أن وجود مثل هذه الشخصية في الفيلم لم يرُق النقاد العرب واعتبروه - ولو ضمنياً - جزءاً من «مؤامرة صهيونية» تستكمل هزيمة ١٩٦٧!

مهما يكن، نحن اليوم بعيدون جداً من ذلك الزمن الذي كان يسهل فيه اتخاذ مثل هذه المواقف، حتى وإن كان الفيلم لا يزال يثير سجالاته حتى اليوم. غير أن السجالات تبدو دائماً عابرة، أما الفيلم فباقٍ ويعتبر أحد الأعمال الكبرى الأساسية في التجديد السينمائي العربي. كما يعتبر، بالتأكيد، الخطوة الأولى التي خطاها مخرجه/ مؤلفه، على طريق صنع فن سينمائي دائم القوة - مع تفاوت بين فيلم وآخر -، دائم المشاكسة، ودائم التأسيس لسينما تجرؤ دائماً على قول الكلام الضد، وتقديم المواضيع الشائكة.

والموضوع الأساس الشائك هنا في «ريح السد»، موضوع اغتصاب الطفولة المسكوت عنه في المجتمعات المتخلفة. فهاشمي، الشخصية المحورية هنا يظل ساكتاً على اغتصابه من قبل من كُلف بتعليمه مهنة التجارة منذ كان طفلاً، حتى اليوم الذي يجد نفسه فيه، وقد أضحى شاباً يجدر به أن يكوِّن عائلة، مرغماً على الزواج. هنا أمام عجزه تنفجر ذاكرته، ويستعيد وقائع طفولته وما حدث له، ما يسبب نزاعاً مع أبيه، الذي بصمته ربما هو الآخر، ورفضه محاججات ابنه، يبدو متواطئاً مع ذلك المغتصب الأول، وكأنهما معاً اغتصبا طفولة هاشمي وبراءته، ما يذكِّرنا هنا طبعاً بما هو مماثل لهذا في فيلم «عرس الجليل» لميشيل خليفي، الذي ظهر بعد «ريح السد» بعام، وماثل مثله، وإن ضمنياً، بين الأب (المختار) والسلطة (سلطة الاحتلال في الفيلم الفلسطيني)، في عملية الخصي التي طاولت الشاب. ومن الواضح في الحالين - أي في الفيلمين - أن المدان إنما هو تلك السلطة الداخلية - الأب - التي لولا وجودها ولولا تسلطها القمعي لما كان للدكتاتور الكبير - أي المغتصب المباشر، الخارجي - وجود.

هنا بالتحديد كمنت قوة الخطاب في فيلم نوري بوزيد، كما في فيلم ميشيل خليفي. لكن هذا لم يكن كل شيء، إذ في الفيلم التونسي عرف بوزيد كيف يشتغل على لغة سينمائية تتحرك مكوكياً بين الماضي والحاضر، وبين لحظات الحنان ولحظات التمزق، كما عرف كيف يمكن متفرجه - القادر على التوغل في ذهنية الفيلم - من التعاطف مع شخصيات - شخصيتين على الأقل - اعتادت السينما العربية الأخرى تقديمها على سبيل الهزء أو الإدانة.

هنا نقل بوزيد شخصية فيلمه الأساسية، كي نكتفي بالحديث عنها هنا، من هامش المجتمع إلى نقطة المركز منه. ولم يكن هذا النقل من الأمور المستحبة طبعاً بالنسبة إلى أنصار السينما السائدة، أو حتى بالنسبة إلى أصحاب القبضات المرفوعة المستعدة دائماً، بحيث حُوّل الفيلم لفترة طويلة من الزمن، إلى فيلم ملعون، قبل أن يعود لاحقاً ويستقر في

مكانته كواحد من الأفلام التي تشتعل تغييراً في الذهنيات.

«زائر الفجر»

(١٩٧٥) ١٢٥ د. (ألوان)

إخراج: ممدوح شكري
قصة وسيناريو وحوار: رفيق الصبان، ممدوح شكري
تصوير: رمسيس مرزوق
موسيقى: ابراهيم حجاج
تمثيل: ماجدة الخطيب، عزت العلايلي، شكري سرحان

كانت تلك مرحلة من تاريخ السينما المصرية، فتحت فيها الأبواب واسعة أمام الاحتجاج على ممارسات سابقة كانت سائدة أيام حكم ما راح يسمى «مراكز القوى»، ولا سيَّما منها أجهزة الاستخبارات القمعية التي، منذ هزيمة ١٩٦٧ قبل سنوات كانت قد بدأت تعتبر بممارساتها القمعية، واحداً من أسباب الهزيمة.

ومع هذا، رغم أن نظام الرئيس السادات كان من مصلحته ومن دأبه «تشجيع» هذا النوع من الاحتجاج ولا سيَّما في أفلام راحت تتكاثر، لم يكن من السهل على السلطات أن تقبل جرأة هذا الفيلم فمنعته من العرض لسنوات طويلة. ومن هنا نُظر إليه كفيلم «أسطوري» فريد من نوعه وجرأته في السينما المصرية.

والحقيقة أن العمل في حد ذاته لم يكن بعيداً من هذا التقييم، ولا سيَّما بالنسبة إلى الذين حققوه وساهموا فيه. فهو مكّن ممدوح شكري من أن يجعل لنفسه اسماً كبيراً رافقه حتى رحيله، إنما كمخرج لفيلم واحد كبير، بغض النظر عما كان حققه قبله. كما مكن ماجدة الخطيب من أن تلعب أفضل أدوارها، والبطولة المطلقة الوحيدة الكبيرة في تاريخها.

أما بالنسبة إلى كاتب السيناريو رفيق الصبان، فإنه أدخل اسمه بهذا الفيلم في حلقة أفضل كتّاب سيناريو الفيلم السياسي في مصر في ذلك الحين على الأقل.

ومع هذا فإن الموضوع لم يكن جديداً، وهو يشبه «ما يحدث» في أفلام عديدة مشابهة: ما يحدث هنا هو أن صحافية يسارية شابة تدعى نادية الشريف، اشتهرت بمواقفها الثورية، وجدت مقتولة ذات يوم في شقتها الأنيقة. وعلى الفور يكلف وكيل النيابة الشاب بالتحقيق في سبب الوفاة: هل هي جنائية؟ ومن خلال هذا التحقيق يبدأ وكيل النيابة بالبحث في ماضي نادية الشريف، وفي حياة وتصرفات العديد من الشخصيات التي كانت على ارتباط بها، ويمكن أن يكون لكل منها واقع ما، لقتلها، بدءاً من زوجها السابق، الطبيب المناصر للنظام والذي تركته بسبب مواقفها المناهضة لهذا النظام، وصولاً إلى صديقها الرسام الشاب الذي تبث فيه الروح الثورية مروراً برئيس التحرير اليساري الذي عملت معه حتى تجاوزت مقالاتها ما يمكن للنظام أن يسمح

به ما تسبب في دخولها السجن، وصديقتها، زوجة شهيد حرب ١٩٧٣، وقريبتها سيدة المجتمع ذات السمعة المريبة، إضافة إلى أشخاص عديدين آخرين عرفتهم.

غير أن المهم هنا، أكثر مما يتعلق بقضية نادية الشريف ومن قتلها، هو انعكاس ذلك التحقيق على المحقق نفسه. فهو بعدما كان أول الأمر قد دخل مهمته بأفكار بسيطة وحماسة كبيرة لكشف غوامض قضية جنائية، ها هو الآن يكتشف، من خلال تحقيقاته ومقابلاته مع كل هؤلاء الأشخاص وغيرهم، حقيقة هذا النظام الذي يخدمه، والفساد الذي يتآكل كل المجتمع الذي يعيش فيه، بدءاً من أدنى درجات السلم وصولاً إلى أعلى مستويات الأجهزة السلطوية، ومن هنا يخرج المحقق باستنتاج بسيط فحواه التساؤل: كيف يمكننا أن نصل إلى أية حقيقة وسط هذا الواقع الموبوء؟ والجواب: إننا في حاجة إلى تغييره... ولكن كيف؟

وعن هذا الفيلم كتب الناقد رفيق الصبان، وهو المشارك في كتابة السيناريو: «زائر الفجر بصفته أول فيلم يفضح دور رجال المخابرات وتأثيرهم المخيف في الحياة الثقافية في مصر، كان الضحية التي قدمتها الرقابة قرباناً للحريات التي اندلعت كثيراً بعد هذا الفيلم الذي منعته الرقابة زمناً طويلاً (عرض بعد وفاة مخرجه)، ثم سمحت بعرضه بعد أن اقتطعت عشرين دقيقة منه. ولكن هذه الظروف الأليمة التي أحاطت به، جعلته فيلماً رمزاً دخل تاريخ السينما المصرية من بابها العريض».

«الزمن الباقي»

(٢٠٠٩) — ١٠٩ د. (ألوان)

إخراج: إيليا سليمان
سيناريو: إيليا سليمان
تصوير: مارك أندريه باتني
موسيقى: ماثيو سيبوني
تمثيل: إيليا سليمان، علي سليمان، صالح بكري

يتألف فيلم إيليا سليمان هذا من مقدمة وقسمين. عنوان الفيلم، «الزمن الباقي»، لكنّ له استكمالاً ينساه كثر هو «سيرة الحاضر الغائب». في المقدمة القصيرة للفيلم والتي لن تبدو علاقتها به إلا لاحقاً، هذا إذا تذكرها أحد أمام زخم قسمي الفيلم وكثافة صوره و«مواضيعه»، نرى شخصاً يفتح صندوق سيارة ويضع حقيبة سفر ثم يغلق الصندوق. نرى المشهد من داخل السيارة، ثم ننتقل إلى السائق الذي يتخذ مكانه وهو يثرثر كمن يكلم نفسه. إنه يكلم نفسه بالأحرى... بالعبرية... نفهم أنه سائق السيارة وأن العاصفة الرعدية والشتائية التي تغمره وسيارته استثنائية. نفهم حين يتكلم عبر هاتفه الخليوي أنه لا يعرف طريقه. شبه ضائع. هو ليس من هذا المكان. يثرثر، يشكو، يغضب. في أثناء ذلك نلمح في المقعد الخلفي للسيارة وجهاً جامداً، يلمع شيء من الضوء في نظارة طبية تغطي عينيه. نكاد لا ندرك أن ثمة شخصاً جالساً هناك حقاً. فهو لا يتفوه بكلمة. لا يجيب كما لو أن كل ما يقوله السائق لا يعنيه. منطقياً هو صاحب

حقيبة السفر والسائق سائق سيارة أجرة. منطقياً السائق يتحدث إليه. لكن ثمة ما يقول لنا إنه يكاد ينعدم وجود السائق. مرة واحدة، وسط عشرات الجمل والعبارات يبدو السائق وكأنه يتحدث إليه. لكن هذا غير مؤكد. أما نحن المتفرجين، فإن في إمكاننا أن ندرك - إن أمعنّا النظر وكنا من متفرجي سينما إيليا سليمان المعتادين، أن الجالس في الخلف لا يبدو منه سوى وجهه... تلميحاً، هو إيليا سليمان نفسه. محدقاً كعادته، صامتاً كعادته، مالكاً زمام فيلمه كعادته، سلبياً كعادته أمام إعلان السائق انه ليس من هذا المكان ولا يعرف الطريق. تُرى، أوَلسنا أمام اليهودي «التائه» والفلسطيني «اللامرئي»؟

ليس صدفة أن يستهل إيليا سليمان فيلمه الجديد، بهذا التمهيد، الذي سيحمل مضمون الفيلم كله بعد ذلك، وربما سيبرر عنوانه الثانوي «سيرة الحاضر الغائب». ومع هذا فإننا، وإلى حد ما، لسنا في هذا الفيلم أمام ما يمكننا اعتباره سيرة إيليا سليمان. بالأحرى نحن أمام سيرة أبيه فؤاد سليمان، وربما أيضاً سيرة فلسطين من خلال سيرة فؤاد سليمان. ونحن كنا شاهدنا هذا الأخير في الفيلمين السابقين لإيليا سليمان: «سجل اختفاء» و«يد إلهية»؛ لكننا في الفيلمين رأيناه من خلال ابنه وقد أصبح رجلاً وعاد إلى فلسطين، في الفيلم الأول كي يحقق فيلماً لن يحققه أبداً - بل ربما كان «الزمن الباقي» نفسه -؛ وفي الثاني، عاد ليشهد نهاية أبيه وما آلت إليه فلسطين. وفي طريقنا آنذاك كنا أيضاً شاهدنا أمه، لكن الأساس كان الزمن الراهن زمن تصوير الفيلمين، والوالدين في آخر حياتهما.

هذه المرة تتبدل الأمور. وإذا كان إيليا سليمان قسّم «الزمن الباقي» قسمين، فإنما كي يعيدنا، مرة، إلى ما قبل «سجل اختفاء» و«يد إلهية»، ثم مرة أخرى إلى ما بعدهما. ذلك أن الأب الذي رأيناه نائماً وزوجته على كنبة الصالون في اللقطة الأخيرة من «سجل اختفاء» أمام شاشة إسرائيلية تبث نشيداً وطنياً لا يبالي به أحد، والذي شاهدناه مريراً غاضباً يشتم الكل ويدخل المستشفى في «يد إلهية»، هو إنسان له تاريخ. واحد من سكان الناصرة الذين بصعوبة رضوا أن يلقوا السلاح حين خسر العرب فلسطين عام ١٩٤٨. وهذا التاريخ عثر عليه ابنه إيليا في يوميات كتبها الأب. وعلى هذا النحو، عاد إيليا سليمان ستين عاماً، أو نحو ذلك، إلى الوراء ليستحضر تاريخ تلك الخسارة. وانطلاقاً منها، ما تبقى من سيرة الأب، وبالتالي سيرة العائلة... وأيضاً، طبعاً، سيرة إيليا الصغير، الطفل الذي كان في أساس إيليا، الكبير، الذي صار المخرج الذي سيعود في القسم الثاني من الفيلم ليشهد موت أمه هذه المرة.

هكذا إذاً، اختتم سليمان القسم الأول من «الزمن الباقي» بموت أبيه، في مشهد مدهش، أمام باب الصيدلية. بينما اختتم حياة أمه في نهاية القسم الثاني، ونهاية الفيلم بالتالي. وفي الحالين كان هو هناك، شاهداً على الموتين. إنما شاهد صامت، شاهد غير مرئي، تماماً كما حاله في سيارة الأجرة أول الفيلم.

وإذا كان سليمان قد قسم فيلمه قسمين: أولهما تاريخي والثاني ينتمي - تقريباً - إلى الزمن الراهن، فإنه - كذلك - اتبع في لغته السينمائية، أسلوبين يمكن الافتراض أن الموضوع والفارق الزمني بين التاريخين اللذين أراد تصويرهما، هما ما تحكم فيهما. وكانت النتيجة أن كلاً من القسمين بدا للوهلة الأولى وكأنه فيلم في حد ذاته - من هنا لم يكن غريباً أن ينقسم بعض جمهور الفيلم في «كان» بين فريق فضّل ما اعتبره «كلاسيكية القسم الأول السردية»، وفريق آخر فضّل لغة إيليا سليمان المتشظية والتي تقرب من السينما الصامتة، ما برر بالنسبة إلى هواة السينما الأكثر تعمقاً الإمعان في الحديث عن مرجعية سينمائية أساسية في الفيلم، في أداء إيليا سليمان على الأقل، نعود إلى باستر كيتون وجاك تاتي مجتمعين - في القسم الأول، ولكن من دون أن يبتعد المخرج كثيراً عن أسلوبه الساخر، وتقشفه اللغوي، قدم سيرة لفلسطين ولوالده، قدم حكاية الحرب وتأسيس إسرائيل وتوهان الجيوش العربية واستسلام الأعيان، وهجرة السكان، ورضوخ البعض الآخر للأمر الواقع. قدم المجازر الصهيونية، والقمع اليومي وتهويد الدراسة، والمتعاونين ورافضي التعاون. قدم الأحلام الخائبة، وحزن أبيه الدائم والبيوت الخالية من أهل هجروها، والعمدة يوقع وثيقة الاستسلام. وقدم قصص الحب المنتهية، والأمر الواقع وبدايات تحول «عرب إسرائيل» إلى مواطنين ينشد أطفالهم الأناشيد الممجدة لدولة إسرائيل... كل هذا قدمه بلغته التراكمية، كما قدم في طريقه بداياته هو الشخصية، كطفل لا يتوقف مدير المدرسة عن تأنيبه لقوله الدائم إن «أمريكا إمبريالية»، وكمراهق تتجلى آيات الرفض التمردي عنده باكراً، ثم كتلميذ يعيش بداية علاقته مع السينما - من خلال مشهد من «سبارتاكوس» لستانلي كوبريك يعرض في المدرسة ويحمل كل دلالاته -.

نحن هنا في هذا القسم، إذاً، أمام سيرة مثلثة: سيرة فلسطين وهي تتحول تدريجاً إلى إسرائيل، والفلسطيني وهو يتحول تدريجاً إلى عرب ١٩٤٨، باعتذارية أحياناً الشرطي، ومن دون اعتذارية أحياناً أخرى، مع إطلالة على رفض إسرائيل ورفض كل هذا الواقع، وأخيراً سيرة صمت الأب فؤاد سليمان المرير غالباً، أو ثرثرة الجار الذي لا يتوقف عن ابتكار الحلول للقضية والقضاء على إسرائيل من ناحية أخرى.

وكما قلنا ينتهي هذا القسم بموت فؤاد سليمان، ليفتح هذا الموت على القسم الثاني، بعد أن يكون إيليا سليمان زرع القسم «التاريخي» بإشارات دالة إلى الأحداث الجسام، بما في ذلك موت الرئيس جمال عبدالناصر، وصعود المقاومة، ثم الانتفاضات وشتى أنواع المقاومات الصاخبة أو المكتومة رائع هنا مشهد الدبابة الإسرائيلية تلاحق بفوهتها، عن بعد مترين أو ثلاثة شاباً فلسطينياً يتكلم في هاتفه الخليوي غير مبال بها... وهذه الإشارات تبدو لنا هنا عابرة لقسمي الفيلم، إنما من دون أن تلعب دوراً أساساً في تحديد

مسار «بطله» الذي يعود في القسم الثاني منه ليواكب هذه المرة أيام أمه الأخيرة وموتها.

هذا القسم الثاني من «الزمن الباقي»، يعيدنا، طبعاً، إلى «سجل اختفاء» كما إلى «يد إلهية»، ليس في الموضوع فقط، ولكن كذلك في اللغة السينمائية. ويهيمن عليه بقوة وجود إيليا سليمان، في دور إ. س. الحاضر في كل لقطة ومشهد تقريباً، إنما صامت كعادته لا يتفوه بكلمة. إنه يراقب الأحداث، يتابع حركة التاريخ، يرصد تغيرات أمه وحنينها لأبيه. صمتها. عزلتها. عجزها إلا عن الذكريات.

ولئن كان إيليا سليمان في القسم الأول من الفيلم، قد استخدم أغنيات عربية، خصوصاً مصرية ولبنانية، شائعة ومعروفة كوسيلة لتحديد: من ناحية التعلق الأبدي للفلسطينيين بالجوار العربي وثقافته وروحه على رغم كل ما جرى السعي إليه من «تهويد» الفلسطينيين، ومن ناحية ثانية، تحديد الإشارات التاريخية وارتباط الغناء بالأحداث المتعاقبة، فإن الغناء صار ينحو في القسم الثاني من الفيلم إلى تحديدات أكثر جوّانية وشعورية. ولعل من أروع الأمثلة على هذا المشهد الذي يتأمل فيه إ. س. أمه جالسة على الشرفة تحدق في صورة بين يديها سيكتشف لاحقاً أنها صورة لأبيه - زوجها - فؤاد، وهو في الجلسة نفسها المطلة على مدينة الناصرة.... إنها لا تراه... كما أن أحداً لا يراه على الأرجح يخرج إلى الشرفة حاملاً آلة تسجيل، أو راديو، يديره على موسيقى أغنية. يصدح اللحن... فنلاحظ قدم الأم، الصامتة دائماً، السلبية أبداً، تبدأ بالدق على إيقاع تلك الأغنية.

كعادته هنا، لم يستخدم إيليا سليمان الموسيقى والغناء كزينة، أو دالّ أيديولوجي استخدمهما فقط كجزء من حياة شخصياته. وكذلك لا بد من القول هنا، إنه كعادته أيضاً استخدم لغة التكرار - التي يتقنها جيداً بين فيلم وآخر، وكذلك داخل الفيلم نفسه - كإشارة إلى رتابة الزمن... الزمن الذي لا يبقى منه سوى ذكرياته، وصمته. الصمت الذي هو كما يلوح لنا مرة أخرى في «الزمن الباقي»، الفن الذي يتقنه المخرج إيليا سليمان أكثر من أي فن آخر. فهو، في هذا الصمت وعبره، «يقول» كل ما يريد قوله. كل ما لا بد من قوله. لكنه يقول طفولة السينما أيضاً. ترى أفليس ثمة بين مؤرخي السينما الكبار من كانوا يرون أن السينما الصامتة تعبر أكثر عن الحياة، من السينما الناطقة؟ ونعود هنا إلى المشهد الأول - المقدمة - لنتساءل: ترى ألم يكن صمت إ. س. فيها، أبلغ من ثرثرة سائق السيارة؟

بالصمت، أو من دونه، قدم إيليا سليمان، هذه المرة أيضاً، عملاً سينمائياً كبيراً، قد يرى البعض فيه قسطاً كبيراً من النرجسية وتكراراً حتى في مشاهد «نقلت» بأكملها من فيلميه السابقين، ومع هذا لا بد من القول إنها «النرجسية» التي تقول حول الواقع الموضوعي - واستطراداً حول التاريخ المغدور - أضعاف أضعاف ما يمكن كل الفصاحة الأيديولوجية وثرثرة الشعارات

الوطنية أن تقوله. وفي يقيننا أن إيليا سليمان، أكد هنا من جديد، في فيلم ثالث يستكمل ما سيعرف من الآن وصاعداً بـ «الثلاثية» أن السينما، حين تكون قوية وجميلة ومدهشة، يمكنها أن «تخدم» الخطاب الذي تريد أن تعبر عنه، ألف مرة أكثر مما في امكان القبضات المرفوعة أن تقول. ومن لا يصدق هذا، يمكنه أن يقرأ ما الذي كتب، بشتى لغات العالم عن فلسطين... انطلاقاً من سينما إيليا سليمان...

«زنار النار»

(٢٠٠٤) ٩٥ د. (ألوان)

إخراج:	بهيج حجيج
سيناريو:	بهيج حجيج
قصة:	رشيد الضعيف («المستبد»)
تصوير:	ماكسيم هيرو
موسيقى:	فانشي كالندريان
تمثيل:	نداء واكيم، حسن فرحات، برناديت حريب

في أواخر عام ٢٠٠٣ كان موعد المتفرجين مع ما اعتقدوه يومها «آخر العنقود» بين هذه الأفلام: فيلم «زنار النار» للمخرج بهيج حجيج الذي قدم هنا تجربته الروائية الطويلة الأولى متأخراً نحو عقدين عن ركب رفاقه المؤسسين الذين، مع هذا، كانت بداياته معهم، منذ العودة من فرنسا (أواسط السبعينيات) مروراً بتجربة الاحتجاج ضد مهرجان السينما الفرانكوفونية (بيت مري ١٩٧٢) وتجربة النادي السينمائي العربي. طبعاً لن يكون من الصعب على بهيج حجيج أن يفسر سبب هذا التأخير. غير أن النتيجة التي تمخض عنها «زنار النار» ستعفيه من هذا، فهو - بعد كل شيء - فيلم يبرر تأخيره حتى ولو بدا هو نفسه في موضوعه ولغته متأخراً عقدين بدوره. مهما يكن فإنه فيلم له من الشفافية ما يكفيه لأن يفسر مبدأ أنك إن تأتي متأخراً، خير من ألّا تأتي أبداً. ذلك أن الملاحظة الأولية التي يخرج بها المرء من مشاهدة هذا الفيلم هي أنه أتى ليلخص - أو يكاد - كل الأفلام التي حققت حتى عرضه عن الحرب اللبنانية، يستفيد من أخطائها، يسير على خطاها في الوقت الذي يسعى إلى تجاوزها حقاً.

لكن الأهم من هذا هو ذلك الانطباع الذي يتركه الفيلم عند المتفرج المعني: انطباع أنه فيلم يقفل، من قلب الحرب وآلامها وعبثيتها، دائرة الحرب التي كان «بيروت يا بيروت» قد فتحها من خارج الحرب.

صحيح أن هذا الكلام قد يبدو عبثياً للوهلة الأولى، طالما أن واقع الفيلمين يقول لنا إن «بيروت يا بيروت»، ليس فيلماً عن الحرب اللبنانية، فيما نعرف أن «زنار النار» فيلم عنها. ولكن ماذا لو كان المنطق التناقضي هنا هو المنطق السليم؟ ماذا لو كان «زنار النار» هو أول فيلم عن الحرب اللبنانية يعلن بوضوح عدم افتتانه بالحرب، وبالتالي وقوفه تماماً خارج هذه الحرب؟

يقيناً أن ثمة من عناصر الضعف داخل الفيلم ما قد يؤدي، خطأ، إلى عكس هذا

الاستنتاج. ويقيناً أن المرء لكي يصل إلى هذا الاستنتاج يكون عليه، أولاً، أن يعرف عن كثب رواية رشيد الضعيف: المستبد؛ التي اقتبس منها بهيج حجيج موضوع فيلمه، مع شيء من التصرف. وعليه بالتالي أن يدرك الفارق الجذري بين شخصية بطل الفيلم، الأستاذ الجامعي، وشخصية بطل الرواية كما صورها قلم رشيد الضعيف. ذلك أن البطل الهاذي الساخر القلق العابث الذي كان الضعيف في «المستبد» قد جعل منه واحدة من أغرب (وبالتالي أصدق) الشخصيات الروائية في الأدب اللبناني الجديد، تحول لدى بهيج حجيج إلى بطل تراجيدي يدنو من مارسو بطل «غريب» كامو في الوقت الذي كان يتوجب عليه أن يكون أكثر دنواً في «ك.» «محاكمة» فرانز كافكا.

لقد أحدث الفيلم في الشخصية الأساسية، إذاً، تحويلاً لم يأتِ في مصلحة العمل. ومع هذا، إذا تغاضينا عن ذلك الفارق الرئيسي بين الرواية والفيلم، سيظل أمامنا ذلك الهذيان الذي استطاعت كاميرا بهيج حجيج أن تصوره، وإن من خلال شخصيات ثانوية (حارس البناية، أستاذة الجامعة التي قامت بدورها، ببراعة نادرة، جوليا قصار...). هذا الهذيان موجود أصلاً في رواية المستبد، بل إنه يشكل عنصرها الرئيسي، لكن نقله إلى الشاشة أعطاه زخماً مفاجئاً، وجعله العنصر الأساسي في ذلك الإحساس الذي أشرنا إليه: الإحساس بأننا أمام فيلم يقفل الحرب، ينهيها، لا يصورها كحنين وافتتان، بل ولا حتى كتراجيديا اجتماعية جماعية. إنها هنا مجرد وباء (مثل داء زنار النار الذي يرعب جوليا قصار)؛ مجرد عائق أمام محاولة الإنسان عيش حياته؛ مجرد ديكور أرعن، مثل القمامة التي تملأ شوارع المدينة، مكان للقهر، حاجز يمنع التواصل ليس بين كائن وآخر، بل بين الفرد وذاته. الحرب جرثومة لا أكثر، يصح التخلص منها ونسيانها بسرعة. يصح أن ينساها المفتون بها، والمستفيد منها، والذي تسببت له بكل أضرار العالم.

صحيح أن الحرب وبؤسها هما ما أوقع الفاتنة المجهولة في حضن الأستاذ الجامعي، ما أعطاه - بالتواتر - مبرراً يجعل لحياته اليومية الخاوية معنى وهدفاً، ولكن الحرب نفسها هي التي أبقت المجهولة مجهولة، ما جعل اشتهاء الأستاذ الجامعي لها غير مكتمل. مثل حلم مضى ولا نزال نسأل أنفسنا عما إذا كان حلماً حقاً. بل حتى الدفتر الذي يعثر عليه الأستاذ في غرفة الحارس كدليل على أن الأمر لم يكن حلماً، وكطريق للوصول إلى الفتاة... من أدرانا أنه، حقاً، دفترها؟

مهما يكن من أمر، كل هذا لا يبدو كبير الأهمية هنا. المهم هنا هو قدرة الصورة - وتحديداً في تصويرها الحرب والدمار والذل بشكل لم يتمكن أي فيلم عن الحرب اللبنانية من تصويره بهذه القوة قبل الآن - قدرة الصورة على إخراجنا، نحن المتفرجين، من الحرب، وتحويلنا حقاً إلى متفرجين محايدين فاصلين أنفسنا تماماً عما يحدث أمامنا على الشاشة داعين الأستاذ الجامعي، أنانا - الآخر، إلى

البقاء خارجها بدوره، تماماً مثلما هو خارجها حارس البناية (المتورط فيها تدريجاً) وجوليا قصار وأهل الحي وأساتذة الجامعة وطلابها، بل حتى أفراد الحاجز الطائفي. إن لا أحد هنا من الحرب أو معها. الحرب شبح دخيل آتٍ من اللامكان. يملأ الديكور ولكن في طريقه للعبور إلى اللامكان.

هل هذا، بعد كل شيء، شعور ذاتي أم شعور عام لدى المتفرجين؟ من الصعب تقديم إجابة حاسمة. ولكن من المؤكد أن «زنار النار» لبهيج حجيج، من شأنه أن يجعل كل فيلم يأتي بعده، عن الحرب اللبنانية، فيلماً من دون فعالية، ومن دون جدوى... فيلماً زائداً. إنه الفيلم الذي، رغم تفاوت في إدارة الممثلين، ورغم بعض الثقل في الحوار، ورغم مناخٍ أحَلَّ التراجيديَّ محل التهكمي الهذياني ما أفقد سياق الفيلم بعض دلالاته وجعل بعض مشاهده، التي كان من المفروض أن تعامل بعبث وهذيان، غير قابلة للتصديق إذ ارتدت مسوح التراجيديا وربما الميلودراما (كل المقطع المتعلق بقريبة حارس البناية وإقامتها في شقة الأستاذ). إنه الفيلم الذي على رغم كل هذا، تمكن في رأينا من أن يغلق من الداخل دائرة فتحها «بيروت يا بيروت» من الخارج. وهو لو لم يفعل غير هذا، لكان في وسعنا أيضاً أن نعتبره فيلماً متميزاً، ينتمي بقوة إلى تيار سينمائي لبناني ولد قبل ذلك بربع قرن ولا يزال يولد في كل مرة من جديد.

«زوجة رجل مهم»

(١٩٨٨) ١١٥ د. (ألوان)

إخراج: محمد خان
قصة وسيناريو وحوار: رؤوف توفيق
تصوير: محسن أحمد
موسيقى: جورج كازازيان
تمثيل: ميرفت أمين، أحمد زكي، ناهد سمير

لم يكن من باب الزينة أن يهدي المخرج محمد خان، أجمل أفلامه إلى ذكرى عبد الحليم حافظ و«الزمن الجميل» الذي عبّر عنه هذا الأخير. فغناء «العندليب الأسمر» سجل تاريخاً كانت بداياته أحلاماً كبيرة وصعوداً قومياً وآمالاً عربية بمستقبل أفضل، كما إنه ـ ذلك الغناء ـ كان علامة ليس فقط على التحديث الفني، بل كذلك على التحديث الاجتماعي.

طبعاً نحن هنا لسنا في صدد تحليل هذا، لكن الإشارة إليه بدت ضرورية، كمدخل للحديث عن واحد من أجمل أفلام محمد خان، وأقواها، وهو فيلم «زوجة رجل مهم»، الذي لعب غناء عبد الحليم حافظ فيه ـ ومن دون أن يغني حتى ـ دوراً أساسياً. أو لنقل أنه كان علامة على شخصية بطلة الفيلم، علامة أصاب محمد خان هدفه بقوة حين ركز شغله عليها. فبالنسبة إلى الفيلم اتسمت شخصية البطلة بارتباطها بأغاني عبد الحليم حافظ، وبالحنين إلى عصره، حتى وان كانت الغلبة الأساسية في الفيلم: أي الانتقال من عصر

الذهب الذي كانه زمن عبد الحليم حافظ، إلى عصر الواقعية اللئيمة، الذي هيمن على الفيلم بعد لحظات من بداياته، لم تبرز بوضوح. وكان من المنطقي أن يصور خان، عدم الوضوح هذا، استناداً - طبعاً - إلى ان الفترة الانتقالية بين عصرين، في السياسة والأخلاق أيضاً، لم تكن تاريخياً واضحة.

غير أن هذا كله يجب ألا يدفعنا إلى الاعتقاد بأننا أمام فيلم سياسي، تنطح إلى محاكمة التاريخ، أو إلى محاكمة الحاضر من خلال التركيز على سقوط شخصيتيه الرئيستين. فسينما محمد خان عادة، حتى وإن كان آخرون يكتبون لها السيناريو - رؤوف توفيق هنا - ليست سينما أسود وأبيض لا بمعنى ألوان الفيلم، فالفيلم (ملوَّن) طبعاً، بل من ناحية تجاور الخير والشرّ فيه عبر صراع واضح بينهما. سينما محمد خان، وفي معظم أفلامه الكبيرة، هي أكثر ارتباطاً بالحياة ووقائعها من أن تقع في فخ السهولة التي تقسم الأشخاص، أخلاقياً أو طبقياً أو سياسياً. ونعرف أن هذه السمة الأساس التي طبعت سينما محمد خان، كما طبعت سينما مجايليه من رفاقه في ما سمي «الواقعية الجديدة» التي ظهرت في القاهرة في ثمانينيات القرن العشرين هي التي جعلت لسينما خان ورفاقه، قوتها ومكانتها.

ولعل «زوجة رجل مهم» يبدو الأكثر تمثيلاً وقوة في هذا المجال. فنحن في هذا الفيلم، حتى وإن كنا نجد لدينا ما يدفعنا إلى إدانة، البطل والتعاطف مع البطلة، بعد أن يقدم لنا المخرج، كلاً من الشخصيتين منذ البداية: هي، طالبة رومانسية حالمة تنتمي إلى زمن عبد الحليم حافظ، وهو ضابط استخبارات مهم، ينتمي إلى زمن الثورة والضباط الأحرار، وما يليهما. هي تحمل العاطفة كلها في فؤادها وتقبل على الحياة مرتبطة بما سماه أحمد عبد المعطي حجازي يوماً «سراب الزمان الجميل»، وهو واقعي بصورة كلية، لكل شيء لديه حساباته، ولكل سؤال جوابه الواقعي، ولكل حين مصالحه وارتباطاته. وهذا الجانب من شخصية هشام الزوج الضابط والذي لم تكن منى الزوجة تدرك تفاصيله، كان هو الذي استهواها، حين تزوجته على اعتبار أنه يمثل بالنسبة إليها سلطة أعطتها وأعطت جيلها قدراً كبيراً من الأوهام. إن ارتباط منى بهشام، إن هو - مواربة - إلا ارتباط بزمن ما، من دون معرفة شيء عن الوجه الآخر للميدالية.

ومن هنا، أكثر كثيراً من أن يتنطح هذا الفيلم، كما رأى كثر من الذين كتبوا عنه، إلى محاكمة ما سمي «زمن الانفتاح الساداتي» - حتى وإن كان يبدو هكذا في مظهره الأول - سوف يبدو لنا أمام نظرة معمقة، إدانة لمفهوم السلطة سواء كانت سلطة زمن السادات أو سلطة الزمن الذي سبقه - أي الزمن الثوري -. والحقيقة أننا من دون إدراك هذا الجانب الشامل من «رسالة» الفيلم، سيبقى سائداً القول إنه مجرد إعلان حرب على الزمن الساداتي، سلاحه الأول ومتراسه القوي الاختباء خلف زمن عبد الحليم حافظ... أي زمن البراءة الأولى للثورة.

ولكن بعد هذا كله... ما هي حكاية هذا الفيلم؟ في الحقيقة ليس في «زوجة رجل مهم» حكاية، بالمعنى المعتاد للكلمة. كل ما فيه هو حكاية الافتتان ـ الذي يتحول أحياناً، وأحياناً فقط ـ إلى حب بين الطالبة والضابط ينتهي بزواجهما. ولكن، بعد فرحة أيام الزواج الأولى، تكون صدمة منى (ميرفت أمين) في واحد من أجمل أدوارها، كبيرة ومؤلمة حين تكتشف أنها لم تتزوج رجلاً، بقدر ما تزوجت السلطة نفسها... متلائمة في هذا مع انبهارها بالسلطة التي يمثلها هذا الرجل المهم. ذلك أن هشام (أحمد زكي)، في واحد من أقوى أدواره هو الآخر، إذا كان متسلطاً في الحياة العامة، ككل مسؤول كبير في الدولة، سواء كانت دولة ناصرية أو ساداتية أو أي دولة عسكرية قمعية أخرى، وسواء كان ضابط استخبارات أو عمدة في قرية ريفية، فإنه لن يكون سوى متسلط في بيته، وسط عائلته... وهنا إزاء زوجته.

ومن هنا، فإنه يقابل كل الحنان والحب اللذين تبديهما نحوه، بمزيد من السلطة: هي بالنسبة إليه هنا كناية عن الشعب الذي نقمعه ونستبد به، تحت عنوان رعايتنا له ووضع أنفسنا في خدمته. وانطلاقاً من هنا... تبدأ منى بالتدريج باكتشاف أنها لم تحب سوى السراب ولم تفتتن إلا بالوهم الجميل. وأن الارتماء في حضن السلطة، لا يكون مجزياً ومجدياً، إلا حين تكون جزءاً من هذه السلطة، تلعب لعبتها بشروطها هي، لا بشروطك أنت.

ويقيناً أن لحظة اكتشاف هذه الحقيقة هي اللحظة التي توصل الفيلم إلى ذروته، وبالتالي سينما محمد خان إلى نقطة اللاعودة. أما من الناحية الدرامية الخاصة بالفيلم، فإن منى من خلال اكتشافها أن وضعيتها داخل البيت الزوجي، إنما حولتها إلى شيء... مثل أية قطعة أثاث جميلة في المنزل... ولا سيَّما إذ راح زوجها ـ من جراء ضرورات حياته التي هي مَن وما يملي عليه تصرفاته وأسلوب عيشه ـ يعزلها عن العالم الخارجي: إنها له، وليست لأي أحد آخر...



هنا يكاد الفيلم يبدو وكأنه تحول إلى مجرّد دراما عائلية. لكن محمد خان بدا أرهف من أن يكتفي بمثل هذا التحول: ذلك أنه لم يسع أصلاً ليصور دراما عائلية خاصة، بل أراد منذ البداية أن يعطي فيلمه سمة العمل الذي يدخل تفاصيل السلطة ودقائق حياة أصحابها. وهو، في هذا الإطار، يكاد يبدو وكأنه، يكمل ويُعَصْرِن، ما كان بدأه صلاح أبو سيف ـ أحد

أسلافه الكبار ـ في مجال الحديث عن السلطة كما في فيلم «الفتوة» مثلاً... ومن هنا، فإن إمعاناً في «زوجة رجل مهم» سيقول لنا، إن مسار منى الآن، انتقال من سراب الزمن الجميل الذي كان محرك حياتها الأول، وصولاً إلى واقعية حياة منغمسة في السلطة، حتى وإن كانت الحكاية هنا سوف تنتهي بدءاً من تقاعد هشام.

هذا المسار، يتعين علينا النظر إليه هنا وكأنه إعادة إنتاج لمسار هشام نفسه، أي لمسار الثورة، منذ كانت فكرة بريئة تداعب خيال مجموعة من العسكريين الوطنيين، ثم تخاطب ـ بعد انتصارها ـ مشاعر ملايين المواطنين، حتى أصبحت قوة سلطوية متسلطة، تعامل الشعب كقطيع من الخرفان، تنطق باسمه، ترعاه، تقمعه، تجوّعه، ودائماً من دون أن تسأله رأيه في ما يحدث له.

وفي هذا الإطار يصبح من حقنا أن ننظر إلى منى نظرة مزدوجة، فهي من ناحية كناية عن الشعب الخاضع للسلطة لافتتانه بأصحابها، وهي من ناحية ثانية، كناية عن السلطة نفسها، وقد انفصلت ذات لحظة عن حلمها البريء، تاركة زمن عبد الحليم حافظ ينعى أحلامه وحيداً، ولسان حالها يقول انطلاقاً من شعر لحجازي نفسه، يمكن تعديله بعض الشيء: من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا، المغني الذي سار في الدرب يبحث عن ملك يشتريه أم هو الملك الذي قد خيل له، أن حلم المغني تجسد فيه...؟ أم ترانا خدعنا معاً بسراب الزمان الجميل...؟

هذا الفيلم حققه محمد خان عام ١٩٨٧، بعد سلسلة من النجاحات السينمائية التي أحدثت انعطافة في تاريخ السينما المصرية شكلاً ومضموناً مثل «ضربة شمس» و«الحريف»، ناهيك بأفلام أخرى له مثل «سوبر ماركت» و«فارس المدينة» وصولاً إلى العملين الرائعين «خرج ولم يعد» و«أحلام هند وكاميليا» وغيرهما.

«زوجتي والكلب»

(١٩٧١) — ٩٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: سعيد مرزوق
قصة وسيناريو وحوار: سعيد مرزوق
تصوير: عبد العزيز فهمي
موسيقى: ابراهيم حجاج
تمثيل: سعاد حسني، محمود مرسي، نور الشريف

قد يبدو للوهلة الأولى غريباً أن يقْدم مخرج مثل سعيد مرزوق، مثقف ينحو إلى الالتزام السياسي، في تلك السنوات التي كان فيها التزام الفنانين سياسياً، أمراً أقرب إلى البديهية، ومشارك في حفلة الغضب العامة التي تلت هزيمة حزيران، على إخراج فيلم يبتعد كل البعد من الأجواء السياسية في مصر. والأغرب من هذا أن من المعروف عادة أن أي مخرج شاب يدنو من فنه للمرة الأولى إذا أتيحت له الفرصة، لا يمكنه أن يقاوم إغراء أن يضع كل أفكاره وبما في ذلك، طبعاً، أفكاره

السياسية وذاتيته في العلاقة مع تلك الأفكار في فيلمه الأول، ليهدأ - سياسياً بين أمور أخرى - بعد ذلك متحولاً بالتدريج إلى أعمال أكثر بعداً عنه وعن رغبته في التعبير عن ماضيه الخاص، أو الجماعي.

لكن سعيد مرزوق أقدم على ذلك، من دون تردد، ما إن حقق في عام ١٩٨١، فيلمه «زوجتي والكلب»، ليتبين أن هذا الفيلم واحد من أهم ما حققته السينما المصرية في ذلك الحين. بل إن ثمة من بين المؤرخين والنقاد من يعتبر أن «زوجتي والكلب» يشكل البداية الحقيقية لما يسمى «سينما المؤلف» في مصر، طالما أن سعيد مرزوق كتب له القصة والسيناريو والحوار قبل أن يقْدم على إخراجه... بل إن علاقة هذا الفيلم بمفهوم سينما المؤلف تتعدى هذا، إلى مسألة اختيار الممثلين، حيث نعرف اليوم أن سعيد مرزوق حتى وإن كان قد اختار لبطولة الفيلم نجمين راسخين ونجماً صاعداً بقوة، فإنه في فيلمه استخدمهم على عكس ما هو متوقع منهم على الشاشة... إذ تحولوا لديه إلى أبطال - مضادين: محمود مرسي الذي كان اشتهر بأدائه الرائع وأدواره الهادئة كرجل محترم، صار في «زوجتي والكلب» نوعاً من عطيل معاصر يعيش هواجسه وأفكاره القاتلة. وسعاد حسني التي كانت اعتادت البطولات المطلقة، معيدة إلى النجمة في السينما المصرية دورها المحوري في الفيلم، تحولت هنا - في «زوجتي والكلب» - إلى موضوع، ومحور صراع مفترض، إنما جوّاني، بين محمود مرسي زوجها في الفيلم، ونور الشريف «عشيقها المفترض» في رأي الزوج. أما نور الشريف نفسه، فإنه - في نهاية الأمر - لم يعدُ في الفيلم أن يكون فكرة في رأس محمود مرسي، ومحركاً هواجسه وأفكاره.

طبعاً هناك في «زوجتي والكلب» شخصيات أخرى قام بها ممثلون معروفون، غير أنهم جميعاً، وكما سعاد حسني ونور الشريف، لم يكونوا هنا إلا لتأكيد شخصية الريس مرسي (محمود مرسي)، هذا الرجل العطيلي، الذي يدور معظم الفيلم داخل رأسه. ومن هنا كان في الإمكان القول، أمام هذا الفيلم، إنه «فيلم بطل وحيد»، وهذه بدورها سمة من سمات سينما المؤلف، خاضها سعيد مرزوق من دون وجل، مع أنه كان يعرف تماماً، في ذلك الحين، أن في الأمر مغامرة إنتاجية غير مؤكدة النتائج، وكذلك مغامرة فنية لم تعتدها السينما المصرية. فإن اعتادت ما يقاربها، اتسم العمل بنخبوية... بل ببعد مضجر لا قِبَل للمتفرجين بالدُّنوِّ منه. لكنه أقدم، وكان المدهش أن الفيلم لم يفشل تجارياً ولا فنياً، كما كان مقدّراً له، بل حقق نجاحاً على الصعيدين، ولا يزال إلى اليوم حين يعرض على شاشة التلفزيون يلقى إقبالاً كبيراً. كما إنه يعتبر دائماً واحداً من أفضل ١٠٠ فيلم حققتها السينما المصرية في تاريخها. ناهيك بأنه فتح الأبواب واسعة أمام هذا النوع السينمائي الصعب، الذي يجمع بين قوة الأداء وتركز الموضوع، وما هو قريب من وحدة المكان والزمان. فعمّ يتحدث هذا الفيلم؟

كما قلنا: عن رجل، عن رجل يكاد يكون وحيداً، تدمره أفكاره وغيرته، كما يدمره في شكل خاص عجزه عن أن يتعامل مع الأمور والناس، بل مع أقرب المقرَّبين إليه، تعاملاً إنسانياً عادياً. والأغرب من هذا، أن الرجل الذي نتحدث عنه لديه كل ما هو في حاجة إليه كي يكون سعيداً، حتى وإن كان كل عنصر من العناصر المكوّنة لسعادته المفترضة، ينقصه شيء ما. هذا الرجل هو الريِّس مرسي الذي يعمل مسؤولاً في فنار أُقيم في منطقة جرداء معزولة. إنه يعمل ويعيش هناك وحيداً معزولاً، مع مساعده الشاب نور، ومع زميلين عاملين آخرين. ذات يوم يأخذ الريس مرسي إجازة يقترن فيها بخطيبته ثم يمضي فترة شهر عسل يعود بعدها إلى عمله في الفنار، تاركاً الزوجة سعاد في منزلهما البعيد. وإذ يعود الريس إلى عمله ورفاقه في العمل يقابله هؤلاء بفرحة كبيرة، مثنين على ما فعل إذ خرج من حياة العزوبية، وصار هناك - في البيت - من ينتظره بعيداً من العمل الروتيني الممِلّ في الفنار. ففي الفنار الوجوه والحكايات اليومية نفسها والإحساس بالملل نفسه. ولكن بالنسبة إلى الريس مرسي، صار اليوم في إمكانه تحمّل هذا كله، طالما أنه سيستطيع بين الحين والآخر أن يسافر لرؤية زوجته والاستمتاع بوجودها ولو أياماً يعود بعدها إلى عمله.

أما الريِّس مرسي فإن سعادته الآن لا توصف. إنه يعرف أن ثمة امرأة حبيبة تفكر فيه وتنتظره بشوق ولهفة في مكان ما. وهذا الإحساس يحرك لديه كوماً في الحكي لم يكن له به عهد من قبل، وبخاصة مع زميله الشاب نور، الذي من الواضح أن ليس له أية تجارب نسائية ويكتفي من المغامرات بجمع صور النساء ولصقها في مكان نومه، ويفتح عينيه وأذنيه بكل دهشة حين يروي له الريس مرسي مغامراته النسائية، قبل زواجه. في هذا المجال نلاحظ أن مرسي يستطرد ويستطرد وهو يتحدث إلى الشاب المصغي بكل انتباه، ولا سيَّما عن حكايات يكون هو - مرسي - فيها على علاقة بنساء متزوجات. إنه وهو يحكي لا يدرك طبعاً خطورة هذه الحكايات وقدرتها على أن تنعكس على حاله الخاصة. لاحقاً سيدرك هذا. ولا سيَّما منذ اللحظة التي يطلب نور منه فيها - على غير توقع - أن يريه صورة زوجته. طبعاً يرفض الريس مرسي هذا. وكان يمكن الرفض أن ينهي الموضوع، غير أن نوراً يزداد - كما سيخيل إلى الريس مرسي - رغبة في الحصول على الصورة... ومع هذا - وربما تكمن هنا نقطة ضعف أساسية في السيناريو -، حين يتوجه نور لقضاء إجازة ما في المدينة، يكلفه الريس مرسي بإيصال رسالة إلى زوجته.

غير أن الريس مرسي، وحتى من قبل توجه نور إلى الإجازة، وإلى توصيل الرسالة، يدرك فجأة خطأ ما فعله إذ أرسل الشاب ليقابل زوجته. ومن هنا يتحول الفيلم إلى فيلم يحدث داخل أفكار الريس مرسي... ويتحول مرسي نفسه إلى ذلك العطيل الشكسبيري المعاصر، إذ تستبد به الصور والهواجس والأفكار، من حول ما يمكن أن يحدث بين نور وسعاد إذ يتقابلان. ولعل حرمان نور وتوقه الجنسي

الدائم الذي لا يتوانى عن التعبير عنه، ووحدة الزوجة بعيداً من زوجها، عاملان فاعلان في تلك الهواجس. وهما يبرران بالفعل – ومن ناحية منطقية – موقف الريس مرسي ورعبه وغرقه في أفكار تكاد تحطمه، ولا سيَّما بعد أن يبدأ نور إجازته... بل إن الريس مرسي يتذكر هنا بخاصة كل تلك الحكايات التي كان يرويها لنور عن علاقته بنساء متزوجات. فماذا الآن إن انقلب السحر على الساحر؟ كيف سيعرف حقيقة ما سيحدث بين زوجته وزميله الشابين؟ طبعاً سنعرف في النهاية، بل حتى مرسي نفسه سيعرف، أن لا شيء سيحدث، وأن سعاد وفية لزوجها وحياتها العائلية وأن نوراً نفسه لن يقدم على أية مغامرة لاأخلاقية. إن مرسي سيتأكد من هذا، ومع ذلك لن تهدأ أفكاره بعد الآن. لن تهدأ غيرته أبداً ولن تستكين ظنونه. فهكذا هو الإنسان.

لقد كان من الصعب أن نتصور في تلك الأزمان «السياسية» الصعبة أن فيلماً من هذا النوع «الجواني» سيكون قادراً على فرض نفسه وعلى تشكيل بداية قوية لمخرجه. ومع هذا حدثت تلك «المعجزة» الصغيرة ونجح الفيلم. وقد فتح نجاحه الباب واسعاً أمام مخرجه ليثبّت لنفسه، بسرعة، مكاناً أساسياً في خريطة السينما المصرية الجديدة، وبالتحديد، بعيداً من التصنيفات الجاهزة، فظل متفرداً في موقع خاص له في السينما المصرية وإن كنا نعرف أن نجاحاته الكبيرة التالية أتت أكثر بعداً من «سينما المؤلف» والنزعة الطليعية، حتى وإن أتت شعبية وناجحة، حتى نقدياً، إذ إن لسعيد مرزوق أفلاماً أخرى في قائمة أفضل ١٠٠ فيلم في تاريخ السينما المصرية ومن بينها «المذنبون» عن قصة لنجيب محفوظ و«أريد حلاً» عن قصة لحسن شاه.

«زيارة السيد الرئيس»

(١٩٩٤) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: منير راضي
قصة: يوسف القعيد
شارك في السيناريو: أحمد متولي
تصوير: مجدي راضي
موسيقى: راجح داود
تمثيل: محمود عبد الناصر، نجاح الموجي، هياتم

قبل الحديث عن هذا الفيلم لا بد من التوقف عند مشروعين سينمائيين مجهضين: أولهما، «الأمير» للمخرج اللبناني برهان علوية، والثاني «السياسة الخارجية الأمريكية» لمواطنه الشاب زياد دويري. ويمكننا أن نفترض، مع أن هذين الفيلمين لم يُحقَّقا إنما ما كان يمكن أن يجمع بينهما هو نظرة «مؤامراتية» ما إلى الحرب اللبنانية وعلاقة السياسة الأمريكية بها. وبالاستناد إلى المعلومات التي توافرت في حينه عن الفيلمين كان يفترض بكل منهما أن يكون علامة في مجال التعبير عن نظرة السينمائي العربي إلى السياسة الأمريكية.. وبالتحديد، بعيداً من مناهضة أمريكا، المعهودة شعبياً وفي العديد

من الفنون العربية، بما في ذلك في أفلام جماهيرية غالباً ما تكون هزلية تمرّر عبارة من هنا أو موقفاً من هناك لإضحاك الشعب الطيّب «على الأمريكيين» منبهة من «شرّهم» أو ساخرة من «سذاجتهم».

لو تحقق مشروعا علوية ودويري لكان من شأنهما أن يتكاملا، من ناحية مع فيلم كان المغربي سهيل بن بركة حققه العام ١٩٧٤ بعنوان «حرب البترول لن تقع» ويتصدى فيه لفضح «الشركات العابرة الجنسيات» المهيمَن عليها أمريكياً والتي تنهب بترول العالم الثالث، ومن ناحية ثابتة مع فيلم «زيارة السيد الرئيس» الذي حققه منير راضي في اقتباس من رواية يحدث في مصر الآن، وهو فيلم يبدو لنا في هذا السياق أكثر جدية وعمقاً.

صحيح أن هذا الفيلم لا يشكل «مجابهة» مباشرة مع الصورة الأمريكية المعهودة، لكنه يتوغل إلى ما هو أبعد من هذا: يرسم الصورة من خلال أولئك الذين تتكون عندهم، لينسفها في نهاية الأمر. فالحكاية هنا تدور في قرية مصرية تدعى «الضهرية» يسمع أهلها ذات يوم بأن الرئيس الأمريكي خلال زيارته الميمونة إلى مصر، سوف ينزل لبعض الوقت في قريتهم. ولما كانت الصحافة المصرية في زمن الانفتاح، قد أطنبت في الحديث عن مليارات الدولارات التي سوف تنهمر على مصر خيراً عميقاً بفضل الانفتاح والتقارب مع أمريكا، يقفز الحلم الأمريكي بالثراء إلى واجهة الحياة في القرية، ويروح الناس يستعدون لاستقبال الضيف الكبير وطرح مطالبهم أمامه. آهٍ كم تبدو الحياة سعيدة في تلك اللحظات، وكم يبدو المستقبل وضّاء، إلى درجة أن السكان الريفيين يتخلون لوهلة عن ثيابهم التقليدية ويرتدون الثياب الأمريكية لاجتذاب اهتمام الرئيس الأمريكي وعنايته بهم. ولكن، في النهاية، يمرّ القطار دون أن يتوقف في الضهرية.

حتى اليوم، لم يصل أي فيلم عربي آخر في تعبيره عن هذه العلاقة المتشابكة مع أمريكا وصورتها، إلى المستوى الذي بلغه موضوع هذا الفيلم (من دون أن يكون كلامنا هذا حكماً تقييمياً جمالياً عليه)، فهو في الحقيقة لخّص بقوة وصدق، تركيبية النظرة ولعبة المرايا وخيبة الأمل، التي لا شك في أنها العامل الرئيس في تكوّن النظرة العربية إلى أمريكا. ويقول الناقد كمال رمزي عن الفيلم إن من أبرز ما فيه أنه «يستعرض شخصياته، وهي أنماط متكررة، معروفة، تفرزها بيئة ضيقة الأفق. وهذه الأنماط تكتسب خصوصيتها من تميّز الأداء التمثيلي لدى كل واحدة منها على حدة. وعلى الرغم من مأسوية المسار العام، فإن اللمسات الكوميدية التي أجاد منير راضي إخراجها، جعلت الفيلم متمتعاً بقدر كبير من الطرافة والقدرة على الجذب»، كما يصف رمزي نهاية الفيلم على الشكل التالي: «... مع مجيء ساعة الأمل، يصل الفيلم إلى ذروته: الحماس، الزحام، فوضى الأصوات التي يختلط فيها المزمار بآلات الموسيقى النحاسية، الهتاف مع النشيد مع الخطاب، كرنفال الملابس المتنافرة... وأخيراً يأتي القطار وسريعاً يمرق أمام الجميع، مخلّفاً

مجرد هواء يصفع الوجوه التي ذهبت عنها علامات البِشْر المترع بالأحلام، ليحل مكانها ذلك الخجل الممتزج بالإحباط الذي يصل عند البعض إلى حد اليأس. إنه فيلم سياسي من دون كلام فج أو مباشر في السياسة».

«سارا أونيا»

(١٩٨٦)	١٢٠ د. (ألوان)
إخراج:	محمد عبيد هندو
سيناريو:	محمد عبيد هندو
قصة:	عبد الحي ماماني
تصوير:	غي فاميشون
موسيقى:	بيار آكندنغ

تمثيل: أي كيتا، جان روجيه ميلو، فيودور آتكين

خلال الأشهر الأخيرة من القرن التاسع عشر، أرسلت الحكومة الفرنسية الساعية في حينه إلى احتلال أوسع مناطق ممكنة من القارة الأفريقية، ضابطاً كبيراً هو العقيد كولب، كي يحقق في ما تواتر إليها من أنباء حول مجازر ارتكبتها القوات الفرنسية التي كانت انطلقت من «السودان الفرنسي» قصد احتلال المناطق الأفريقية السوداء التي لم تكن قوة أوروبية وصلت إليها من قبل. تلك القوات الفرنسية الغازية كانت في حينه في قيادة الضابطين فولي وشانوان. وقد عرف هذا بالقسوة وبالرغبة في الانتصار بأي ثمن، ولكن، أيضاً، باتِّباع نظرية الأرض المحروقة، ومن هنا كانا يقتلان ويحرقان حتى الشجر في المناطق التي يستوليان عليها. خلال مرحلة أولى سكتت سلطات باريس عن ممارسات ضابطيها، ولكن بعدما تحولت تلك الممارسات إلى أخبار تملأ الصحف الأوروبية، كان لا بد من السعي لإنقاذ سمعة الجيش الفرنسي. وهكذا أرسل كولب مع قوة مرافقة لتحرِّي الأمر. وكولب وصل بالفعل إلى المناطق التي احتلها الضابطان، لكنه لم يتمكن من إرسال صورة ما يحدث إلى حكومته، وذلك ببساطة، لأن فولي وشانوان أعدماه فور لقائهما به، ما جعل أوساطاً يمينية عسكرية في العاصمة تدَّعي انه قتل على أيدي جنود سود كانوا في رفقته.

هذا الفصل التاريخي كان فصلاً حقيقياً، ذكرته لاحقاً كل الكتب التي روت ما حدث في تلك المنطقة من أفريقيا، والتي منذ ذلك الحين، استقر فيها الاستعمار الفرنسي، ليبقى هناك عشرات السنين الأخرى. ومفاد هذا الفصل التاريخي هو أن القوات المحتلة كانت تتقدم لا يردعها رادع، باستثناء ضمير أبيض يحاول بين الحين والآخر التصدي لها... أخلاقياً على الأقل. غير أن مؤلفين من أبناء القارة الأفريقية، لم يجدوا أن هذا ممكن، لذا راح كل واحد منهم يقلّب في صفحات الحكايات والتاريخ ـ الشفهي حتى ـ محاولاً العثور على «خبريات» تصلح للتأكيد أن الشعوب هناك قاومت حقاً. ومن بين أولئك المؤلفين، النيجيري عبد الحي ماماني، الذي كتب رواية اشتهرت منذ صدرت للمرة الأولى في العام ١٩٨٠، وعنوانها سارا أونيا وهو مأخوذ من اسم بطلة أسطورية قال المؤلف

لفترة، إنها وجدت حقاً، فيما أكد آخرون أنها لم توجد أبداً، بل كان ماماني هو مخترعها، جاعلاً منها بطلة وقفت تقاوم الفرنسيين في تقدمهم، و«قديسة» لم تهزم إلا بفعل الخيانة. وهذه الرواية نفسها، كانت هي النص الذي اقتبس منه المخرج الموريتاني محمد عبيد هندو، أحد أجمل أفلامه، وهو الفيلم الذي أعطاه العنوان نفسه، وعرض في مهرجانات عالمية، معطياً الانطباع، بأن سارا أونيا وُجدت حقاً.

تدور أحداث الرواية والفيلم، إذاً، في العام ١٨٩٩، بادئة بزحف القوات الفرنسية بقيادة النقيب فولي، عبر المناطق التي ستحمل لاحقاً اسم النيجر. في البداية يبدو زحف القوات المحتلة سهلاً، ويبدو فولي قادراً على فعل ما يريد في وجه أقوام تستسلم بسرعة، أو تُذبح من دون شفقة، إذا ما حاولت أن تبدي ولو شبح مقاومة. والحقيقة أن بعض الطوارق وبعض السكان المسلمين ـ من أصول عربية أو غير عربية ـ كانوا يحاولون التصدي بين الحين والآخر، فيكون مصيرهم الزوال. غير أن مقاومة هؤلاء سرعان ما خبت تماماً ـ بحسب ما تقول الرواية ـ حين توقف فولي ذات لحظة وذات منطقة ليجد في مواجهته تلك المرأة القوية الساحرة ـ بمعنى الكلمة ـ سارا أونيا، التي انطلاقاً من قدراتها السحرية من ناحية وقوة تأثيرها في مقاتليها من ناحية ثانية، استطاعت ان تقاوم فولي وقواته لفترة. غير أن الأمور سرعان ما ستنقلب عليها، ذلك أن الطوارق والأقوام الآخرين في المنطقة، سينتهي بهم الأمر إلى الوقوف ضدها حتى ولو تحالفوا في سبيل ذلك مع الفرنسيين. فسارا أونيا، كانت امرأة وليس من حق امرأة أن تقود رجالاً. ثم إن سارا أونيا كانت كافرة، وهذا في حد ذاته يكفي لاعتبارها العدو الأول، والوقوف إلى جانب الفرنسيين لقهرها. بل إن الأهم من هذا هو أن سارا أونيا، ومقاتليها التابعين لشعب بدائي يدعى شعب الأزنا، كانوا سيطروا تماماً على الأقوام المحيطة بهم ولا سيَّما على الطوارق والمسلمين، محاولين أن يفرضوا على هؤلاء شعائرهم الدينية وأن يبعدوهم من دين آبائهم التوحيدي، وهكذا حين يصل فولي إلى المنطقة سيجد الأجواء ممهدة لانتصاره على الساحرة القاتلة، وسيجد أقواماً تنتظره لتتحالف معه. وهكذا تكتمل الدائرة، وتدور المعارك التي يحقق فولي في البداية انتصارات كبيرة فيها، لكن سارا أونيا سرعان ما تستعيد أنفاسها وأنفاس قواتها وتبدأ بمهاجمة القوات الفرنسية وحلفاء هذه القوات من الجهات كافة. هنا، بالنسبة إلى فولي، لا تعود المسألة مسألة خدمة وطنه، بل مسألة كرامته الشخصية، ويتحول القتال بالنسبة إليه إلى مجازر تُرتكب وأراضٍ يتم احتلالها بعد إحراقها وإحراق الأكواخ التي يقطن السكان فيها.

هنا، لأن الصراع يتخذ سماته الأساسية كصراع بين البيض والسود، البيض يمثلهم فولي ـ بصرف النظر عن تحالفاته ـ والسود تمثلهم سارا أونيا ـ بصرف النظر عن تطلعاتها الخاصة ـ لا يكون أمام كاتب الرواية إلا أن

يختار معسكره: إنه بالطبع، معسكر سارا أونيا. والفيلم كما الكتاب، كي يبرر هذا الموقف من دون أن يبدو عليه أن موقفه «عنصري مضاد للعنصرية» بحسب الاستخدام الشائع، يبدأ برسم صورة للقائدة تعطيها مزيداً من الأبعاد الأسطورية: فهي في الرواية - كما في الفيلم لاحقاً - رمز التسامح، وساعية دائماً إلى إقناع الأقوام الأخرى، لا إلى محاربتهم، خصوصاً إن كانوا من الأفارقة، بل حتى الأعداء البيض، لن تعاملهم، حين تحقق انتصارات عليهم، إلا معاملة طيبة. تكاد بهذا أن تكون صورة نسائية من صلاح الدين الأيوبي. ولاحقاً، في أحد مشاهد الفيلم، حين يتبين لها أن بعض جنودها - مثلاً - من رماة الرماح سمموا رؤوس رماحهم قصد إيقاع أكبر قدر من الأذى في جنود الأعداء تردعهم عن ذلك، فالأخلاق لا تسمح بمثل هذا الإجرام. «حتى لو أجرم أعداؤنا، لن نحذو نحن حذوهم... نحن معركتنا شريفة».

إذاً، من الواضح هنا أن الفيلم سار على خطى الرواية في رغبته، خلق أسطورة أفريقية متكاملة، فوفّق في هذه الشخصية التي قد يجد البعض ضروب تشابه عدة بينها وبين شخصية «أسطورية» أفريقية أخرى - لكنها أفريقية شمالية هذه المرة - هي شخصية «الكاهنة» التي تقول حكايات البربر الأمازيغ إنها تصدت لـ «الفتح العربي» في تلك المناطق من العالم. والحقيقة أن من يتبحر في هاتين الشخصيتين لن يعدم المماهاة بينهما وبين حكاية زنوبيا ملكة تدمر! الحكاية نفسها، الأخلاق نفسها والمصير نفسه... والهدف في الحالات كلها واحد: أبلسة العدو - مع أن فعل الاحتلال نفسه وما اقترفه يكفي لأبلسته إلى أبد الآبدين - وإعطاء الشعب المحلي سمات قداسة وبطولة.

مهما يكن فإن هندو حرص دائماً على أن يوضح أن هذه القصة «حقيقية» مذكراً بكم أن ردود الفعل التي أتته بعد عرض الفيلم كانت شديدة الإيجابية، بل إنه في سبيل تأكيد ذلك، نشر في مطبوعات الفيلم أجزاء من رسائل المتفرجين إليه تؤكد أنهم لم يروا في الفيلم أية نزعة ثقافوية نخبوية بل «ملحمة حول عبور الزمن في أفريقيا تقوم بدور كبير من أجل الدنوّ من هذه القارة وشعبها».

«سجل اختفاء»

(١٩٩٦)	٨٨ د. (ألوان)
إخراج:	إيليا سليمان
سيناريو:	إيليا سليمان
تصوير:	مارك أندريه باتني
موسيقى:	مختارات
تمثيل:	إيليا سليمان، علا طبري، علي سليمان

من العلامات الأساسية في سينما اليوم، عربية كانت أو عالمية، ثلاثة أفلام تشكل ثلاثية فلسطينية متكاملة. وهي تحمل توقيع مخرج فلسطيني بالكاد كان أحد يعرف عنه شيئاً حين عرض في دورة عام ١٩٩٦ لمهرجان قرطاج الدولي في تونس فيلمه الروائي الطويل الأول

الذي حمل عنواناً مبهماً هو «سجل اختفاء». حين عُرض هذا الفيلم أثار صخباً كبيراً وسجالات حادة بين رافض له ومعجب به، فنياً وسياسياً. لكن هذا كله سرعان ما هدأ ليتخذ الفيلم ومخرجه مكانتهما ليس في السينما العربية والفلسطينية فقط، بل كذلك في السينما التجديدية الطليعية في العالم.

ولكن، ما هو «سجل اختفاء»؟ هو قبل أي شيء آخر يوميات كتبها بالكاميرا مخرج فلسطيني يقوم بالدور إيليا سليمان نفسه يعود إلى فلسطين ليرصد ما تغير فيها بعد السلام أملاً بأن يحقق فيلماً عنها، لكن زمن الفيلم ينتهي من دون أن يتمكن إيليا سليمان من تحقيق فيلمه. ومن هنا أتى الفيلم فيلماً عن الفيلم، أو بالأحرى عن اللافيلم. ولذلك إذا اعتبرنا أن هذا العمل يتميز بوحدته العضوية التامة، حيث يمثل كل عنصر فيه جزءاً منه، ويرتبط فيه الشكل بالمضمون ارتباطاً لا فكاك فيه، لا يعود عنوان الفيلم نفسه ترفاً، بل جزءاً أساسياً من لعبته، وإن كان فعل الاختفاء يظل غامضاً: أهو اختفاء الفيلم المطلوب تحقيقه، أم اختفاء فلسطين، أم اختفاء الإسرائيليين؟ عن أي اختفاء يتحدث العنوان وبالتالي الفيلم كله؟

الجواب مفتوح. فإيليا سليمان لم يكن في هذا الفيلم يتوخى العثور على إجابات وبالطبع لا يتوخى الوصول إلى أي يقين. إنه يضع العلامات وينشرها في فيلمه على شكل صور وأغنيات ولقاءات وتصرفات وأحداث غامضة وشخصيات تتأرجح بين الطبيعية والكاريكاتورية وأماكن... خاصة، ولحظات تعد ثم لا توصل إلى أي مكان. وذلك لسبب بسيط هو أن المخرج العائد إلى عكا والناصرة ليرصد حال الناس بعد سلام أوسلو، لم يرصد أي تغيير: الملل، السكوت اليومي، الفراغ المحيط والمحبط، الأخلاق بغثّها وسمينها، العلاقات الاجتماعية شبه المفقودة لدى شريحة من الفلسطينيين حاملي الهوية الإسرائيلية من فلسطينيي احتلال ١٩٤٨. ولربما كان التغيير الوحيد، الذي لم يرصده الفيلم بأكمله، وإن كان أبقاه مكبوتاً مضمراً، هو أن الناس فقدت حتى الذاكرة، حتى الحلم وكأن السؤال الذي طرحه انطوان شماس صاحب رواية «عربسك» غداة إعلان ياسر عرفات قبل سنوات عن قيام الدولة الفلسطينية إلى جانب دولة إسرائيل وفحواه: «أي هوية لنا، نحن عرب إسرائيل، في صباح اليوم التالي؟»، كأن هذا السؤال انتقل فجأة من حيز النظرية، إلى حيز الفعل ففاجأ أصحاب العلاقة وأسكتهم.

أسكتهم لأن السكوت هو العنصر الأساس المشترك في «سجل اختفاء»، السكوت هو المسيطر، حتى إيليا سليمان المعتاد على الحكي طوال ساعات وساعات بلا انقطاع في الحياة الطبيعية، لم يفه بأي حرف في طول الفيلم وعرضه. والعبارات التي يتم تبادلها في الفيلم تبدو جوفاء بلا معنى، تخدم فقط في كمية الإحباط التي تسبغها على مشروع الفيلم داخل الفيلم. إذ في كل مرة حاولت فيها شخصية في الفيلم أن تتكلم بخاصة المخرج أو الكاتب طه محمد علي، الأصدقاء في

المقهى وهم يتحدثون عن أطروحة تتعلق بأنه كان للإنسان ذنب في الماضي، المتجاورون في مقصف الكولونية الأمريكية، المنتدون في النادي حيث كان يفترض بإيليا سليمان أن يشرح لغة فيلمه المقبل، في كل مرة كان المخرج يحاول أن يلتقط طرف الحديث لكي يبني عليه الفيلم لا يوصله الحديث إلى أي مكان فيعجز عن التقاط موضوع فيلمه.

قسّم إيليا سليمان فيلمه «سجل اختفاء» إلى قسمين، رصد في أولهما وقائع الحياة اليومية لأسرته ومدينته بشيء من الحنان وكثير من الحزن، وحاول في الثاني والذي عنونه بـ «سجل سياسي» أن يرصد التغييرات السياسية. وفي الحالتين كانت النتيجة واحدة، حتى وإن كان القسم الثاني قد حمل شحنة سينمائية وسياسية أكثر مدلولية وخطراً. وذلك من خلال شخصية الفتاة التي التقاها في مكتب تأجير الشقق، ثم أدخلها في الكثير من المشاهد الأخرى في شكل حلمي ربما يفيد بأن شخصيتها قد تصلح لأن تكون محوراً للفيلم المطلوب. ولعلها قدمت هنا في أن تكون «أنا» آخر لإيليا سليمان حيث حمّلها، من دون غيرها، مخزون العنف والغضب الذي بدا، هو، عاجزاً عن حمله. ومن هنا لم يكن من المصادفة أن تتولى هي «بطولة» ذلك المشهد الرائع في الفيلم حيث تحمل جهاز اتصال كان سقط من شرطي إسرائيلي وتستخدمه لرسم «طوبوغرافية» للقدس عبر إرسال دوريات الشرطة إلى هناك، في لعبة مزدوجة، تبدو من ناحية أشبه بألعاب الفيديو، ومن ناحية ثانية أشبه بنبوءة حلمية عن الكيفية التي يمكن بها تحريك مخزون العنف الفلسطيني، عبر لعبة استيعاب واسترجاع استخدامي في خانة الممكن: ١ ـ الأسلحة التي ليست في الفيلم سوى ألعاب نارية، والمتفجرات التي ليست سوى أسهم نارية، ٢ ـ للأيديولوجيا الصهيونية نفسها عبر استخدام واحدة من أشهر أغنيات الأمل الصهيوني تغنيها الفتاة عُلى طبري وهي جالسة يحضنها العلم الفلسطيني في قاعة المسرح الوطني الفلسطيني. وعنصر الاستيعاب يبدو هنا واضحاً: حيث إن معاني الأغنية التي كانت جذبت ملايين اليهود إلى فلسطين يمكن أن تنطبق الآن على الفلسطينيين. ويمكن فهم مخزون العنف والغضب الذي يعبق به هذا المشهد إن نحن تذكرنا كم أن اليهود حرصاء على ذاكرتهم وعلى الاستحواذ على دور الضحية وأهل «الغيتو» لا يشاركهم بهما أحد.

ولعل واحدة من النقاط الأساسية التي يتسم بها فيلم «سجل اختفاء» هي تلك الاستعادة التي يمارسها على مفاهيم صهيونية مثل «الغيتو» و«العودة بعد انتظار» و«لعبة الضحية والجلاد». وفي اعتقادنا أن قراءة متأنية لكل هذه العناصر في الفيلم ستوصل المتفرج إلى جزء من لعبة إيليا سليمان الأساسية: اللعبة المزدوجة حيث في الوقت نفسه الذي يعلن إيليا سليمان عجزه التام عن تحقيق فيلمه وعن العثور على أي أمل في السلام العتيد، نجده يرمي علامات كثيرة عن الأمل وعن فعل

المقاومة وعن الرفض التام لما يحدث على لسان شخصية الفتاة.

إن إدراك هذا البعد الأساسي من أبعاد رؤية إيليا سليمان كان من شأنه أن يدفع الفيلم في اتجاه آخر وحمّله قراءة أخرى يفتح الفيلم عليها، لكنه لا يتوقف عندها طويلاً. ذلك، بكل بساطة، لأن «سجل اختفاء» كما صوّره إيليا سليمان، لا كما سيصل في نهاية الأمر إلى متفرّجيه، هو فيلم عن إيليا سليمان وعن عجز إيليا سليمان عن رؤية المتغيرات. والحال أن المخرج رمى الكثير من العلامات في هذا السياق، واضعاً في ترف متفرجه أكثر من إمكانية لقراءة الفيلم. ولعل هذا ما جعل نوعاً من سوء التفاهم يسيطر على العلاقة بين المتفرجين والفيلم.

مهما يكن في كل هذا، يبدو لنا المخرج وكأنه يقول: هذا ما شاهدته بأُم عيني. ولكن هذا، من ناحية أخرى ما يمكن أن يكون حدث من دون أن أنتبه إليه. وهذا ما يفصل الفيلم بين عالمين: عالم الرؤية الذاتية المحيطة، وعالم الواقع الموضوعي الأقل إحباطاً والأكثر حملاً للإمكانات. ولعل في إمكاننا أن نقول هنا إنه إذا اختار المتفرج جانب عالم الاجتماع في الفيلم، كان في مقدوره أن يرصد مع المخرج عالم الحياة اليومية، بما فيها من أبعاد أخلاقية موقف الخالة من الفتاة المخطوبة، أو الحوار الطريف فوق مركب الصيد، وعالم الحصار الغيتوي الذي يعيش فيه فلسطينيو ١٩٤٨، ومشهد النافورة في تل أبيب، حيث تأتي دلالة المشهد السياسية المطلقة من توقف النافورة والموسيقى حين يشرع إيليا سليمان في التمتع بهما، وعودتهما إلى العمل حال مغادرته المشهد «أن تل أبيب ترفضني» ذلك ما يقوله المشهد. ولكن فلسطين كلها ترفض إيليا سليمان الذي لم يعد قادراً على أن يعثر، لا على طفولته ولا على حاضره ولا على مستقبله في هذا المكان الهلامي الذي هو إسرائيل/ فلسطين بعد أوسلو.

بعد كل شيء كان من الواضح أن هذا الفيلم الذي أتبعه إيليا سليمان خلال السنوات اللاحقة بجزأين آخرين هما المميزان والفائزان لاحقاً في «كان» وغيره: «يد إلهية» و«الزمن المتبقي» ما شكل ثلاثية استثنائية أتى لا يشبه أي سينما فلسطينية سبقته، وكان في الإمكان أن نقول في صدده يومها: ها هي السينما العربية تولد من جديد.

«السفراء»

(١٩٧٦) ١٠٢ د. (ألوان)

إخراج:	ناصر قطاري
سيناريو:	ناصر قطاري، أحمد قاسم وآخرون
تصوير:	جان جاك روشو
موسيقى:	حمادي بن عثمان
تمثيل:	سيد علي كويرات، جاك رسبال

وإذا كان الكثير من الأفلام التي تريد لنفسها أن تكون سياسية تعتمد أسلوب السرد التاريخي، للتحدث من وجهة نظرها عن مشكلة كالاستعمار، وآلية الحصول على

الاستقلال وما بعده، فإن فيلم «السفراء» الذي أنتج بصورة مشتركة بين تونس وليبيا، وأخرجه التونسي ناصر قطاري، اعتمد أسلوباً ولغة سينمائية أكثر بساطة، لطرح مشكلة أخرى تتعلق بإحدى النتائج التي أسفر عنها احتلال المستعمر لبلدان العالم الثالث.

«فالسفراء» ينطلق من حكاية اغتيال الشاب الجزائري المقيم في فرنسا، جلالي بن عيد، في العام ١٩٧١، ليقدم من خلال هذه الحكاية صورة حقيقية وقاسية للأوضاع المزرية التي يعيشها العمال العرب المهاجرون. والفيلم يتتبع، منذ بدايته، هجرة أحد العمال من تونس إلى فرنسا، ثم حياته في فرنسا واصطدامه بالعنف العنصري الذي يجابه فيه العرب هناك، وهو عنف يصل إلى حد القتل.

وبقدر ما تبدو هذه المشكلة خطيرة وجدية، وبعيدة من وجدان الشعب العربي، والأموال العربية التي كانت في الزمن الذي أُنتج فيه الفيلم - أي سبعينيات القرن العشرين -، تحاول أن تجد حلولاً لمشكلات شعوب أجنبية عديدة، من دون أن تحاول المساعدة على حل مشكلة مئات ألوف من العرب الذين لا سلاح لهم، في مواجهة عنصرية عدد كبير من الفئات الشعبية، سوى الصبر، أو محاولة الدفاع عن الذات في أحسن الأحوال. أقول بقدر ما تبدو هذه المشكلة خطيرة وجدية، بقدر ما كان الجهد الذي بذله مخرج «السفراء» لإبرازها جدياً ويستحق الثناء.

غير أن النقيصة الأساسية للفيلم تكمن في أنه، حين حاول التحدث عن «استقبال» البلدان «المضيفة» للعمال المهاجرين، لم يحاول - أو بالأحرى لم يتمكن - من تناول الجانب الأساسي في هذه المشكلة: أعني التخلف الاقتصادي في أوطان هؤلاء المهاجرين، وهو التخلف الذي يدفع بهم إلى الهجرة، في محاولة لتلمس الرزق، أولاً نحو عواصم أوطانهم، ثم نحو المراكز الصناعية الأوروبية، حين تعجز تلك العواصم عن استيعابهم. صحيح أن الفيلم حاول في بعض اللقطات الجيدة في المشاهد الأولى أن يشير إشارة واضحة إلى هذا الواقع، غير أنه لم يعد إليه بعد ذلك، واكتفى بتصوير أساليب التصدي للدفاع ضد العنصرية، وذلك عن طريق الاتحاد بين العمال المهاجرين أنفسهم، ثم التحالف بينهم وبين أبناء الطبقة العاملة الفرنسية (أو غير الفرنسية في البلدان الأخرى غير فرنسا).

وفيلم «السفراء» قد لا يكون أول فيلم حاول تناول هذه المشكلة، فهناك قبله «البعض والآخرون» لمحمد بن صالح، وهناك «العمال العبيد» لمحمد هندو، وهناك «مكتوب» لعلي غالم، و«أليز أو الحياة الحقيقية» لميشال دراش.. إلخ غير أن فضيلة «السفراء» تكمن في أنه ابتعد إلى حد ما عن الثرثرة، وحاول أن يقدم حكاية متوازية الإيقاع، ضمن خط سينمائي شيِّق وممتع قادر على التعاطي مع الجمهور، ولا سيَّما الجمهور المعني مباشرة بتلك المأساة. وكذلك تكمن فضيلته في

أنه كان أول فيلم لا يكتفي بتصوير الجانب العنصري المأسوي من القضية، وإنما تجاوزها ليقدم صورة لخطوات التصدي للمأساة، ومقاومتها في شكل فعّال.

«سفر برلك»

(١٩٦٧)	١١٥ د. (ألوان)
إخراج:	هنري بركات
سيناريو وحوار:	الأخوان رحباني
تصوير:	جان كلود روبان
موسيقى:	الأخوان رحباني
تمثيل:	فيروز، نصري شمس الدين، إحسان صادق

بعد عامين أو ثلاثة من تحقيق يوسف شاهين للفيلم الأول لفيروز والأخوين رحباني «بيّاع الخواتم»، خلال النصف الأول من سنوات الستين، قرر المنتج نادر الأتاسي، منتج «بيّاع الخواتم»، بالاتفاق مع عاصي ومنصور الرحباني معاودة الكَرّة، على رغم الإخفاق التجاري النسبي للفيلم. فنادر الأتاسي في ذلك الوقت لم يكن، أصلاً، يراهن على نجاح تجاري كبير، كان - كما رغبته دائماً - يراهن على المستقبل ويقول في نفسه إن إنتاجه قبضة من أفلام ذات سمعة، ترضيه شخصياً، سيكون تعويضاً جيداً مقابل توظيفه رساميل كثيرة في أفلام تحقق مداخيل جيدة من دون أن تكون قيمتها الفنية كبيرة.

ولكن، لئن كان الأتاسي والرحبانيان قد اتخذا قراراً بتحقيق فيلم جديد، خامر ذهنهم أمر لا بأس بافتراضه هنا. وهو أن الإخفاق التجاري لـ «بيّاع الخواتم» ربما سببه مزدوج: من ناحية تحقيق يوسف شاهين له وشاهين معروف عادة بأنه ليس مخرج شباك تذاكر، بل هو مخرج فنان يحقق الفيلم المتاح له، من دون أية اعتبارات أخرى، غير الاعتبارات الفنية: ومن ناحية أخرى كون الفيلم مأخوذاً من مغنّاة مسرحية معروفة بمعنى أنه لم يحمل جديداً لمتفرجين مولعين بفيروز والأخوين رحباني. فما العمل هذه المرة؟ نأتي بمخرج آخر قد لا يقل عن يوسف شاهين من ناحية القيمة الفنية، لكنه أكثر منه رسوخاً في لعبة شباك التذاكر، ثم نكتب فيلماً خصيصاً للسينما لا علاقة له بالمسرحيات الرحبانية، مع إضافة الغناء والحكايات اللطيفة والرقص الجماعي وما إلى ذلك. وبما أن تلك المرحلة كانت في شكل عام مرحلة وطنية، بل قومية الطابع بامتياز، سيكون مستحباً أن يكون موضوعه وطنياً.

وعلى هذا النحو سيكون الفيلم الفيروزي - الرحباني التالي فيلم «سفر برلك» (١٩٦٧)، الذي رؤي أن من الآمن له، سياسياً طالما أنه في نهاية الأمر سيكون ذا صبغة سياسية، أن يدور أحداثاً في أيام العثمانيين أوائل القرن العشرين... وموضوعاً من حول التجنيد القسري للشبان اللبنانيين في الحرب العالمية الأولى التي خاضتها تركيا إلى جانب ألمانيا، ضد الحلفاء.

في حوار طويل ومفيد مع الناقد والمؤرخ هاشم النحاس نشره هذا الأخير في كتاب تكريمي لهنري بركات صدر في إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي، أصر بركات على أن يفرد لهذا الفيلم كلاماً خاصاً ومطوَّلاً «لأنه غير معروف بالنسبة إلى الجمهور المصري رغم أنه قوبل في لبنان بإقبال عظيم، وكذلك كانت حاله في سورية والأردن». أما في مصر فإنه، وفق بركات، لم يُعرَض سوى ثلاثة أيام لتتضافر على إنهاء حياته في مصر، لهجته اللبنانية التي لم يفهمها المتفرج المصري، وكذلك اعتراض السفارة التركية في القاهرة يومها على عرض الفيلم في سابقة مضحكة، حيث إن احداث الفيلم تدور في حقبة من تاريخ تركيا، انقلبت، أصلاً، تركيا الحديثة عليها. فما هي، على أية حال قصة هذا الفيلم؟

في اختصار تدور الأحداث، كما قلنا، أثناء الاحتلال العثماني للبنان ولمناطق عربية عديدة. حيث، إذ تندلع الحرب العالمية الأولى وتعلن السلطنة العثمانية مشاركتها فيها يحاول لبنانيون مقاومة ذلك الاحتلال، ولا سيَّما إذ يسيطر الشح والجوع... فيكون رد السلطات العثمانية جمع الشباب (القبضايات) وإرسالهم إلى الجبهة في مسار كان يسمى «سفر برلك» أي المنفى من طريق السفر براً. لكن الشبان يرفضون إطاعة الأوامر. ومن بينهم عبدو الذي تنمو قصة حب بينه وبين الحسناء عبلة، ابنة القرية التي تمضي وقتها تبحث عن القمح لسد غائلة الجوع عنها وعن أهلها... لكن العثمانيين يكونون قد حصدوا كل شيء ولم يبق سوى الفراغ. بل إنهم «يحصدون» عبدو نفسه إذ يعتقلونه وتحاول عبلة البحث عنه وصولاً إلى فصل الشتاء حيث تعجز عن العثور عليه. وهنا يقرر أحد الأعيان الثورة في وقت يبدأ عمدة القرية محاولات الحصول على القمح من دمشق. في تلك الأثناء يحاول عبدو الإفلات من قبضة السلطات العثمانية مع صديق له، لكن الجنود يطلقون عليه النار ويردون الصديق قتيلاً، ويتم القبض على مزيد من الثوار... لكن الثورة تعود طبعاً لتندلع من جديد.. وصولاً إلى النصر في النهاية.

إذا كان ثمة واقع تاريخي خلف هذه الحكاية، فإن الحكاية في حد ذاتها أتت من نسج الخيال، على الطريقة الرحبانية، مع أنها أتت أقل فانتازية من المعتاد في عمل الأخوين المبدعين. وربما يمكن القول إنها أتت أكثر تناسباً مع فهم هنري بركات للسينما هو الذي كان قد قدّم سابقاً، في مصر، ثلاثة من أبرز الأفلام الريفية المصرية ومن أكثرها واقعية: «حسن ونعيمة» (١٩٩٥) عن رواية لعبد الرحمن الخميسي؛ و«دعاء الكروان» (١٩٥٩) عن رواية طه حسين؛ و«الحرام» (١٩٦٥) عن رواية يوسف إدريس.

مهما يكن من أمر. نجح «سفر برلك» لدى الجمهور في شكل تفوّق كثيراً على «بيّاع الخواتم». ولقد أثلج ذلك النجاح صدور أصحاب الفيلم، وفي مقدمتهم، طبعاً، الأخوان رحباني ونادر الأتاسي، بحيث قرروا تكرار التجربة، ومن جديد في عمل من إخراج هنري بركات نفسه، ومكتوب أصلاً

للسينما. وهكذا ولد في العام ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨ فيلم «بنت الحارس»، وهو كان الحلقة الثالثة ـ والأخيرة ـ في الثلاثية السينمائية الرحبانية التي انتجها نادر الأتاسي، الذي ظل بعد ذلك يحلم طوال عقود بحلقة رابعة يتم فيها تحويل مسرحية «هالة والملك» إلى فيلم سينمائي لبناني إضافي، لكنه أخفق في ذلك، وربما بسبب رحيل عاصي واندلاع الحرب اللبنانية. فكان الفيلم سورياً في نهاية المطاف.

«السقّا مات»

(١٩٧٧)	١١٠ د. (ألوان)
إخراج:	صلاح أبو سيف
قصة:	يوسف السباعي
سيناريو وحوار:	محسن زايد
تصوير:	محمود سابو
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	عزت العلايلي، فريد شوقي، شويكار

يحكي عبد الرحمن الخميسي في كتاب طريف له، صدر في الخمسينيات، بعنوان مناخوليا، حكاية المثل الشعبي الذي يعتبر شتيمة في الأوساط الشعبية المصرية «أبوك السقامات». ويوسف السباعي، في روايته «السقا.. مات» التي صدرت في العام ١٩٥٢، وتعتبر عادة من أفضل أعماله، يستفيد من هذا المثل ـ الشتيمة، ليبني عملاً روائياً، يقوم جزء أساسي منه على الحوار. والذين يعرفون الرواية التي أنجزها السباعي قبل مرحلته الرومانسية، يلاحظون فيها تلك الرؤية السينمائية التي جعلت مسألة تحويلها إلى فيلم، أمراً بالغ الإغراء، لولا موضوعها المغرق في سوداويته، والعاجز عن استقطاب المتفرجين. فالسينما «الشعبية» المصرية، أولاً وأخيراً، سينما تقوم على هذا الاستقطاب ولا حياة لها بغيره.

من هنا يمكن اعتبار العمل الذي أقدم عليه يوسف شاهين كمنتج، وصلاح أبو سيف كمخرج، ومحسن زايد، ككاتب السيناريو والحوار، مغامرة سينمائية غير مأمونة ولا سيّما في ظل الأوضاع الراهنة للسينما المصرية. ومنذ الوهلة الأولى للمقارنة بين الرواية والفيلم، يلاحظ بأن هذا الأخير كان متفوقاً، ولا سيّما في مجال أساسي، هو مجال رسم البيئة الشعبية، الذي عاد فيه أبو سيف إلى أعماله في الخمسينيات... ففي هذا المجال بالذات، جاءت كاميرا أبو سيف لتحقق ما عجز عنه قلم يوسف السباعي.

ولكن، لو ظل الأمر عند حدود هذا الإنجاز، لجاز اعتبار «السقا مات» واحداً من الأفلام المميزة. غير أن في بنية العمل مشكلة أساسية، عكست نفسها على مدى تقبُّل الجمهور له. والمرء لا يبدو ميالاً إلى الاتفاق مع أبو سيف في تفسيره لابتعاد الجمهور عن الفيلم، إذ يعزوه إلى الطابع الأسود، والموت، وجو التشاؤم... وكلها عناصر تفرض نفسها فرضاً على مناخ الفيلم. فالواضح أن ما يبعد الجمهور هو الحبكة، وبالتحديد البناء الدرامي لأحداث الفيلم.

«السقا مات» سواء كان رواية أم فيلماً، هو بالدرجة الأولى «أمثولة أخلاقية»، تقوم على رسم شخصيات، أكثر مما تقوم على بناء أحداث. وفي مجال رسم الشخصيتين الرئيسيتين: المعلم شوشة، وشحاتة أفندي، بدا واضحاً مدى توفيق يوسف السباعي، وأكثر منه صلاح أبو سيف. ولكن بناء شخصيتين في عمل يستغرق ٤٠٠ صفحة، أو ساعتين من العرض السينمائي، لا يكفي وحده لتقديم عمل فذ.

ليس هذا الكلام، محاولة للنيل من الفيلم، فالفيلم كما سبق وقلنا، حدث في تاريخ السينما المصرية، وهو حدث لأكثر من سبب. غير أن اعتباره حدثاً شيء، وتوقع تدفق المتفرجين عليه بالألوف شيء آخر تماماً.

يحكي «السقا مات» عن علاقة تقوم بين رجلين، **الأول**، المعلم شوشة، يعمل سقاءَ في حي شعبي في القاهرة، ويعيش غارقاً في الحزن لوفاة زوجته قبل عشرة أعوام، متكئاً من جهة على طفله الحكيم، ومن جهة ثانية على حماته الضريرة التي تقوم بخدمته، وتطمح إلى تزويجه من جارة حسناء. والثاني، شحاته أفندي، المفلس دائماً والمقبل على الحياة، رغم أنه يعمل «مطيباتي» في الجنازات. والعلاقة التي تنشأ بين الرجلين غريبة الظروف والمسار، لكنها تسفر عن صداقة حقيقية، وإن قصيرة، بينهما.

وفي تركيبة الرجلين، جدلية غاية في الطرافة، من المؤسف أن المخرج - كما المؤلف - لم يتمكن من الاستفادة منها كما ينبغي: فالمعلم شوشة، الحزين الوحيد العابق بالمرارة، يعمل سقاءَ... أي أن من عمله بعث الحياة في المزروعات والكائنات. أما شحاتة أفندي، فهو مرح، فيلسوف، مقبل على الحياة وملذاتها، رغم عمله المتواجه أبداً مع الموت. هذه الجدلية بين تركيبة الرجلين، لم تبدُ واضحة، ولم تقدر على دفع المخرج للاستفادة منها. وإن كان قد استفاد كثيراً من بناء شخصية شحاتة أفندي، التي وضع السباعي على لسانها عبارات فلسفية نابعة مباشرة من الفهم السطحي للوجودية، كما انتقل من أوروبا إلى شرقنا الأوسط غداة الحرب العالمية الثانية. ومن هنا اعتبار «السقا مات» عملاً فلسفياً ذهنياً (وهو ما يعززه كون الجزء الأكبر من صفحات الرواية تشغله الحوارات ذات المغزى بين شوشة وشحاته).



هنا نلاحظ أن مجرى الأحداث، لم يتمكن من تشكيل الحبكة المطلوبة: ذات يوم، وإثر ليلة عابقة (غابت عن الفيلم!)، يموت شحاتة أفندي غارقاً في ذكريات ملذاته، ويدفن، ويبدأ حوار غريب ومرير بين شوشة وبين الموت «الجبان الذي يأخذ الناس على حين غرة»، ينتهي الأمر به، أو يكاد، إلى أن يحل محله كمطيباتي للجنازات، لكنه بعد تجربة أو اثنتين، يقلع عن هذا الخط، ويفاجأ بأنه قد عُيِّن شيخاً للسقائين. والفيلم ينتهي على رقيِّه الاجتماعي هذا، الذي يأتيه كتعويض على فقدانه لزكية (التي تتزوج شاباً من عمرها في اللحظة التي يقرر فيها أن يتزوجها... بفعل نصائح شحاتة أفندي)، ولشحاتة أفندي الذي زرع لديه نسغ الحياة قبل أن يموت. وكان هذا واحداً من أفضل مضامين «السقا مات».

غير أن قولنا هذا، لا ينفي عن الفيلم سقوطه في لحظات معينة، في فخ الميلودراما... وهو فخ أنقذ الفيلم منه أكثر من مرة بفضل قوة أداء عزت العلايلي، ولا سيَّما في اللقطة التي تلي إدراكه استحالة زواجه من زكية، حيث يقف أمام المرآة، ليرى نفسه، بعد سنوات طويلة من غيابه عن صورته: هنا يكتشف رجلاً يكاد يكون عجوزاً، فيسأل حماته الضريرة (وفي هذا السؤال ما فيه من مفارقة): لماذا لم تخبره أنه بات رجلاً عجوزاً؟ وكيف مرَّت عليه الأيام كلمح البصر، من دون أن يتنبه لمرورها؟

رغم خيبته هذه، ولأن بناء يوسف السباعي للشخصيات مستقى مباشرة من أجواء المنفلوطي ورومانسياته المحزنة، سيتحول المعلم شوشة إلى فاعل خير، وسيحضر عرس الفتاة التي شاء الزواج منها، بل وسيساهم في العرس.

إن هذه النقطة في الفيلم، تشكل واحدة من أضعف لحظاته، وتكاد إلى حد ما، تقرِّبه من بعض السذاجة التي طبعت فيلمي أبو سيف الأخيرين «حمام الملاطيلي» و«الكذاب»، على رغم تفوق العمل الأدبي في هذين الفيلمين على العمل السينمائي الذي حققه أبو سيف.

في «السقا مات»، ورغم هذا النقص الأساسي (غياب وحدة الحبكة الروائية، إضافة إلى قصور قصة السباعي عن أن تكون متكاملة كأمثولة أخلاقية)، تمكن صلاح أبو سيف من استعادة أجوائه القديمة: الحي الشعبي، بأهله وحواراته، المقهى، الحمام، غانية الحي، الحشيشة، والعرس... هذه العناصر التي شكلت على الدوام جوهر العمل السينمائي الشعبي كما تجلى عبر عين أبو سيف الذكية وذات الملاحظة الدقيقة.

وإذا أضفنا إلى هذا المناخ، الأداء الرائع الذي قام به كل من عزت العلايلي (في دور المعلم شوشة) ـ ولا سيَّما في تلك المشاهد العميقة التي صورته حزيناً وحيداً، تكاد الكلمات لا تخرج من بين شفتيه الا عابقة بمرارة ـ، وفريد شوقي (الذي أدى هنا، في دور المعلم شحاته، واحداً من أجمل أدواره على الإطلاق، حيث بدا فيلسوفاً، مفلساً، تواقاً إلى الحياة، في شكل ذكَّر بأجمل أدوار الفنان الراحل نجيب الريحاني)، إذا أضفنا أداء هذين

الممثلين، سيكون أمامنا واحد من الأفلام النادرة والفريدة في تاريخ السينما المصرية، التي عرفت عين صلاح أبو سيف أن تلتقط فيها عشرات التفاصيل الصغيرة، تماماً كما عرفت أجهزة الصوت في الصالة التي تعرض الفيلم، كيف تشوّه عشرات الجمل والعبارات، وتفسد على الجمهور متابعته تطور الشخصيات، والحوار الخلاق بينها!

«سلامة في خير»

(١٩٣٧) ١١٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: نيازي مصطفى
فكرة: أحمد سالم
سيناريو وحوار: بديع خيري، نجيب الريحاني
تصوير: محمد عبد العظيم
موسيقى: محمد حسن الشجاعي، عبد الحميد عبد الرحمن
تمثيل: نجيب الريحاني، راقية إبراهيم، حسين رياض

في ذلك الحين كان نجيب الريحاني المقترب من سن الخمسين في ذروة نجاحه المسرحي، وكان يشكل مع بديع خيري ثنائياً مرموقاً في مجال الكتابة والإخراج المسرحي. أما نيازي مصطفى فيكاد لا يبلغ الخامسة والعشرين من عمره، ولم يكن قد سبق له أن مارس الإخراج من قبل؛ هو الذي كان يعمل في التوليف والتقنيات السينمائية لا أكثر. ومع هذا، حين نشاهد اليوم هذا الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى كفيلم أول له، وكتبه الريحاني وخيري ومثّله الريحاني الذي كان نجم النجوم في ذلك الحين، سنلاحظ من دون ريب، وبالتحديد على ضوء ما سوف نعرفه لاحقاً من قدرات نيازي مصطفى التقنية ولغته السينمائية التي أعطت للبعد البصري مكانة تفوق مكانة الحوار في أفلامه، أن «سلامة في خير» ينتمي إليه أكثر مما ينتمي إلى نجيب الريحاني. بمعنى أن نيازي مصطفى عرف كيف يسيطر على الفيلم مكتسباً ثقة الريحاني. وحتى اليوم من الصعب علينا تفسير هذا الأمر، ولكن ليس من الصعب اعتبار هذا الفيلم دائماً واحداً من أفضل الأفلام الكوميدية التي حققتها السينما المصرية في تاريخها.

حين ظهر هذا الفيلم لم يكن عدد الأفلام المصرية التي حققت من قبله قد بلغ المئة فيلم، ومع هذا يشاهد هذا الفيلم، منذ «إعادة اكتشافه» قبل نحو عقد من السنين، حيث كان له عرض باريسي لافت، وكأنه فيلم معاصر، بما فيه من سيطرة على الصورة وحبكة في السيناريو، ثم بخاصة تمثيل عرف نيازي مصطفى كيف ينتزعه من قيود الأداء المسرحي، ليضع متفرجه أمام سينما خالصة.

أما موضوع الفيلم الذي اقتبس مع هذا، من مسرحية عنوانها «الزائرون» فيدور من حول سلامة الذي يعمل ساعياً في محل الخواجة هنداوي لبيع الأقمشة. وها هو ذات نهاية أسبوع يكلف بنقل محفظة غلة المحل كي يودعها في البنك كما اعتاد أن يفعل. غير أنه

لسبب ما يتأخر ليجد البنك قد أقفل أبوابه، فيعود إلى المحل كي يترك محفظة المال فيه، فيكتشف أن المحل بدوره قد أقفل الأبواب. يجزع إذ إنه لا يريد الاحتفاظ بالمال بقية اليوم ولا يوم الأحد. ولكن ما العمل وهو كلما تحرك بين حانوت الحلاق وبيته وفي الشارع ليسمع بحكاية لصوص يسرقون النقود من المحفظات أو من الشقق. فيحار في أمره حتى ينصحه صديق بأن يبات في فندق حيث يمكن وضع المحفظة في خزنة الأمانات باعتبار أن هذا أضمن... لكن الفندق يطرده بسبب مساومته اللجوجة على سعر المبيت. ثم وهو يحاول الخروج من الفندق يصل أمير شرقي يلاحظ من فوره مدى الشبه بينه وبين سلامة، فيتفتق ذهنه عن فكرة تمكنه من أن يمضي وقته متخفياً، إذ يزعم أن سلامة هو الأمير وأنه هو ليس سوى فرد من أفراد الحاشية.

وهكذا يعود سلامة إلى الفندق مرحباً به مكرّماً ليعيش جملة مفارقات في منتهى الطرافة بين جيهان ابنة الباشا التي تحيط به طمعاً في ثروته، والأمير الحقيقي الذي تعجبه وصيفة جيهان... وينتهي كل ذلك بسوء تفاهم يؤدي إلى القبض على سلامة بتهمة انتحال شخصية وكذلك سرقة أموال المحل وتبديدها، غير أن الأمير الحقيقي يتدخل هنا لتسوية الأوضاع ويعود كل شيء إلى قواعده سالماً.

من المؤكد أن «سلامة في خير» أتى فيلماً لا يحمل أية قضية، لكنه كان فيلماً طريفاً مسلياً، تمكن مخرجه من أن ينفذه بحرفية عالية، ولا سيَّما تضمنه العديد من المشاهد المثيرة والمضحكة، وغالبيتها على طريقة شارلي شابلن التي كانت في أوجها في ذلك الحين.

«سمع هس»

(١٩٩١) ١١٥ د. (ألوان)

إخراج: شريف عرفة
سيناريو وقصة وحوار: ماهر عواد
تصوير: محسن أحمد
موسيقى: مودي الإمام
تمثيل: ليلى علوي، ممدوح عبد العليم، حسن كامي

أسفر التعاون بين شريف عرفه وماهر عواد عن أكثر من فيلم في نوع من تيار سينمائي كان رأفت الميهي أحد أبرز أقطابه وساهم فيه سعيد حامد، الذي عمل مخرجاً مساعداً في «سمع هس». والحال أن النجاح النسبي لهذا التيار ولا سيَّما لبدايات شريف عرفة فيه تدين إلى إيمان نجوم كبار مثل ليلى علوي وعادل إمام به، وإدراكهم عمق مصريته إذ يقوم على قسط لا بأس به من الخيال والفكاهة وحتى الغرائبية التي تخفي وراءها حساً شعبياً أكيداً.

ولعل من أهم خصائص أفلام هذا التيار سواء كان من تحقيق عرفة أو حامد أو الميهي، أن سينماه بصرية أولاً وأخيراً، بمعنى أن من الصعوبة في مكان تلخيص أحداث الفيلم، أو حتى إيجاد منطق عقلاني يربط أحداثه بعضها ببعض. مهما يكن، فإن للفيلم حكاية وهي

تـدور من حـول الـمغنيَين الـشعبيَّين حمص وزوجته الحسناء حلاوة اللذين يتجولان في الموالد والأفراح والمناسبات الشعبية في مدينة الإسكندرية وحولها حيث يكسبان رزقهما البسيط، وسعادتهما التي لا تحدُّ من الغناء هناك، وغالباً أغنيات يتوليان كتابتها وتلحينها. ويحدث ذات يوم لواحدة من أغنياتهما أن تعجب جمهور البسطاء الشعبي فتشيع ليكتشفا بعد فترة أن المطرب المشهور غندور قد سطا على اللحن ليحوله إلى أغنية وطنية سرعان ما تشيع وتزدهر وقد زعم غندور أنها من تلحينه. وهنا يبدأ الزوجان البسيطان سعيهما لإثبات حقهما، ولكن كيف؟ فهما ليس في وسعهما إثبات أي شيء، وليس في وسعهما التصدي لغندور المرتبط، كما يقول لنا الفيلم بمراكز القوى. وهكذا من مسعى إلى مسعى ومن فشل إلى فشل يقدم لنا الفيلم صورة عن وجه آخر من وجوه السلطة في المجتمع المصري، السلطة الواصل فسادها حتى إلى داخل العالم الفني، حيث يتمكن غندور حتى من طرد الفنانين الشابين من الكازينو الذي يغنيان فيه، علماً أن الشاهد الوحيد الذي يعرف حكايتهما ويمكنه تأكيدها، هو الذي يتجول في ملابس وماكياج شارلي شابلن، صامت أبكم لا يمكنه أن يكون ذا منفعة لهما.

من ناحية مبدئية، قد يبدو هذا الفيلم خفيفاً، حيث يعتمد على المسرح والفنون البسيطة، بالنظر إلى أنه فيلم أتى محاولاً، في ذلك الحين، إعادة الحياة إلى نوع سينمائي كان في الماضي عريقاً في مصريَّته لكنه بدا شبه منسي في ذلك الحين: الكوميديا الموسيقية. وهو نجح في هذا، غير أن الأهم من هذا هو أن الفيلم تمكن، من خلال بساطته ومرحه، من أن يطرح العديد من القضايا التي كانت تشغل المجتمع المصري في ذلك الحين، والتي تتركز أساساً على قضية الفساد. فلئن كان الجانب الواضح هنا هو الفساد في عالم الفن، فإن الفساد في عالم القضاء لم يكن بعيداً من الشاشة، وانطلاقاً منه الفساد في عالم السياسة المرتبط به. ومن هنا كان لهذا الفيلم فعاليته الكبرى في ذلك الحين، ولا سيَّما أن استخدامه نجومية ليلى علوي وموضوعاً شعبياً، أوصل الأفكار المشاكسة التي حملها إلى أعرض قطاعات المتفرجين.

«سواق الأوتوبيس»

(١٩٨٣) ١١٣ د. (ألوان)

إخراج: عاطف الطيب
إنتاج: هاديراما
قصة: محمد خان، بشير الديك
سيناريو: بشير الديك
تصوير: سعيد شيمي
موسيقى: كمال بكير
تمثيل: نور الشريف، ميرفت أمين، عماد حمدي

عند بدايات سنوات الثمانين من القرن الفائت، لم يكن ثمة في بيئة السينما المصرية ما يوحي بأن هناك تياراً سينمائياً يولد لتوِّه على أنقاض ما كان سمي في ذلك الحين «سينما

الانفتاح»، وكذلك على أنقاض تلك السينمات المتهافتة التي كان أول ما يهمها شباك التذاكر ورضى جمهور عريض كانت قد تمت أقلمته مع أوضاع سياسية متجددة تتراوح بين اليأس والتغريب عن قضاياه الحقيقية، بل حتى عن ذائقته الفنية الواعية التي كانت تراكمت بفضل سنوات طويلة من زهو سمي في ذلك الحين، المد القومي. وكان ذلك هو المد الذي أتت هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧ لتنسفه من أساسه، رامية أفكاره في مهبِّ النسيان، وجمهوره «العريض» في وهاد اليأس.

ومع هذا كله، ومن دون سابق إنذار تقريباً ولد ذلك التيار الذي، حتى وإن لم يعمّر كثيراً، كان ذا أثر كبير في تجديد سينمائي مصري مدهش. وطبعاً من الصعب اليوم تحديد الفيلم الذي شكل البداية، ولا كذلك الفيلم الذي شهد بداية الاضمحلال. وهذا هو دائماً قدر التيارات الفنية والفكرية في شكل عام. المهم في الأمر أن ذلك التيار، والذي سيسمى «الواقعية الجديدة»، كانت له أسماء/ علامات، وكان له مبدعون محددون، نذكر منهم على سبيل المثال علي بدرخان والراحل عاطف الطيب ومحمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد بين آخرين. أما العلامات فكانت نحو دزينتين من أفلام سيكون من أبرزها «سواق الأوتوبيس» لعاطف الطيب، من كتابة محمد خان.

لم يكن «سواق الأوتوبيس» لا فيلم البداية ولا فيلم النهاية. لكنه كان – ويبقى – الأبرز في سلسلة كشفت كم أن أولئك المبدعين، الشبان في ذلك الحين، يمثلون امتداداً لبعض أجمل ما عرفته السينما المصرية في تاريخها: من أفلام صلاح أبو سيف، إلى أفلام يوسف شاهين مروراً بأعمال بركات وتوفيق صالح وكمال سليم وغيرهم. لكنهم – وكان هذا نقطة تسجل لمصلحتهم – لم تتسم أفلامهم بصرامة «الآباء المؤسسين»، بل راحت تنهل مما هو جديد في السينما العالمية. وكان من حظها أن يتطابق زمن ظهورها مع زمن ظهور جديد، مدهش هو الآخر، في السينما الأمريكية على أيدي فرانسيس فورد كوبولا ومارتن سكورسيزي وبول شرايدر وغيرهم. ومن هنا كان ممكناً لكاتب هذه السطور حين كتب، بالفرنسية، دراسة حول ذلك التيار المصري الجديد، عرّفت به في أوروبا، أن يسميه تيار «أبناء صلاح أبو سيف والكوكاكولا».

لكن ليس هذا هو المهم في الموضوع. موضوعنا هنا هو، إذاً، الفيلم الأبرز: «سواق الأوتوبيس»، الذي حققه عاطف الطيب عن قصة وسيناريو كتبهما محمد خان وبشير الديك. وهذا الفيلم كان الأبرز، لأسباب عدة، ليس أقلها قدرته على التصدي لموضوعه بقوة النقد الاجتماعي، هو الذي كان همه الأساس أن يرصد الجديد الذي طرأ على مصر والمصريين خلال الزمن الفاصل بين وقوع هزيمة حزيران، وبداية ما سيسمى «عودة الديموقراطية»، أي تحديداً تلك السنوات التي تبدلت فيها مصر، اقتصادياً واجتماعياً وذهنياً أيضاً. غير أن هذا لم يكن كل شيء في هذا الفيلم، لأن هذا الأخير لم يسع لأن يكون

مرافعة أكاديمية في علم الاجتماع أو علم الاقتصاد، بل كان همه الأساس أن يكون عملاً فنياً.

من هنا نرى «سواق الأوتوبيس»، وقد سعى - بطريقة ناجحة - إلى أن يقدم توليفة تجمع بين السينما التي تفكر، والسينما التي يقبل عليها جمهور عريض ليتمتع. ولقد أمّن هذا العنصر الأخير وجود «نجوم» من الصف الأول في لعب أدوار الفيلم (نور الشريف وميرفت أمين ومحمود المليجي بين آخرين)، كما أمّنه السيناريو السردي الخطّي، الذي لم يسعَ إلى أية بهرجات شكلية لغوية، ناهيك بإخراج بسيط سعى أول ما سعى إلى نقل السيناريو إلى الشاشة بأشكال مقنعة حازمة، أنيقة... على عكس ما كان يفعل، في ذلك الحين وقبله، نوع من السينما التجديدية كان يغوص في ألعاب شكلية لغوية تبعد الجمهور جاعلة من الفيلم طلسماً غامضاً... منفراً.

بالنسبة إلى عاطف الطيب، وزميليه خان والديك، كان الهم الأساس إيصال مجموعة من الصور والمواقف الاجتماعية، إنما بلغة بصرية هادئة وممتعة، للوصول في النهاية إلى خاتمة تقول كل الغضب الذي يعتمل في النفوس إزاء ما يحدث في مصر. ومن هنا جاء مشهد النهاية قوياً ومدهشاً، كما كان وسيحدث دائماً في أفلام هذا النوع من السينما: حدث ذلك بعد أن أخفق بطل الفيلم في مسعاه لإنقاذ ورشة النجارة التي يملكها أبوه ومهددة الآن بالزوال. إزاء ذلك الإخفاق وإذ يرى حسن، سائق الأوتوبيس، أن الإنقاذ مستحيل، يندفع وراء نشال يرصده وهو يحاول سرقة راكب في الأوتوبيس لينهال عليه ضرباً صارخاً به «يا أولاد الكلب». المفارقة، وقوة المشهد، هنا، ويكمنان في أن حسن نفسه، أول الفيلم، كان قد غض طرفه عن النشال حين رصده يسرق. فما الذي حدث بين أول الفيلم وآخره، حتى تبدل موقف حسن؟

في بساطة، حدث التالي: حسن الذي يعيش بصعوبة عيشاً متوسطاً وهو يكد ليلاً ونهاراً، سائقاً الأوتوبيس صباحاً، وتاكسي خاصاً به مساءً، كي يؤمّن متطلبات بيته وزوجته، يكتشف ذات يوم أن ورشة النجارة التي يملكها أبوه مهددة بالزوال، لأن الأب تخلف عن دفع الضرائب طوال سنوات كثيرة. إنه هو، حسن، لا يمتلك هذا المبلغ لإنقاذ أبيه، الراغب في إنقاذه حتى وإن كان يعرف في قرارة نفسه أن المسألة كلها بلا جدوى، فلا الأب قادر، بعد على العمل، ولا الورشة تدر مالاً... المسألة مسألة عاطفية، لأن المشاريع الصغيرة، مثل مشروع أبيه هذا، ما عاد لها مكان في زمن المكننة والانفتاح الاقتصادي والسمك الكبير الذي يأكل السمك الصغير.

حسن، على رغم إدراكه هذا، يتناساه تماماً ويسد أذنيه عن واقعية ما تقوله له زوجته في هذا المجال، ليقوم بجولة لدى إخوته سعياً لجمع المبلغ. ومن خلال هذه الجولة التي تأتي نتائجها متناقضة، يضعنا الفيلم على تماسٍ مباشر مع التغيرات الذهنية المعتملة في المجتمع المصري. أما المشكلة الأساس هنا، والمسكوت عنها إلى

حد كبير، إلا من زوجة حسن، التي ترفض أن يبيع سيارة التاكسي ـ التي دفعت هي ثمنها ـ لإنقاذ ورشة أبيه، المشكلة الأساس هي أن ما يسعى إليه حسن يبدو غير عقلاني... أي غير واقعي اقتصادياً، فهو ـ كما سنكتشف بالتدريج ـ يبحث عن القيم، أكثر من بحثه عن إنقاذ ورشة لا جدوى من إنقاذها. إنه شخص ينتمي إلى عالم بات قديماً، يحاول أن يجابه عالماً جديداً لا مكان فيه لأمثاله، وليس فقط لأمثال أبيه. حسن إذ يسعى إلى جمع المال لإنقاذ الورشة، مطلّقاً زوجته في سبيل ذلك، دافعاً أخته الصغرى للزواج من ثري عجوز، ومشتبكاً مع بقية إخواته اللواتي يرفضن «حلمه وحلم أبيه الجنوني»، مرغماً أصدقاءه على المساهمة في تدبير المبلغ، ناسفاً أحلامه الفردية الخاصة بدورها.

حسن هذا لا يبدو، هو نفسه، مقتنعاً منذ البداية بصواب ما يفعل. لكن شيئاً في داخله، شيئاً غير منطقي يدفعه لمجابهة التيار، دافعاً إيانا، نحن الجمهور، إلى التعاطف معه ومع مسعاه. ونعرف أن حسن في النهاية يتمكن من جمع المبلغ، ولكن بعد أن ضحى بأشياء كثيرة. ومع هذا فإن كل هذه التضحية لم تُجْدِ نفعاً. فالواقع أقوى من الأحلام. هذا ما يقوله الفيلم بكل هدوء، من دون أن يحدد لنا ما إذا كان، أصلاً، يدعونا إلى اليأس أو إلى المقاومة. الفيلم يكتفي هنا بوضع «ما يجرى في مصر» أمام أنظارنا، تاركاً لنا تحديد الخطوة المقبلة!

كان «سواق الأوتوبيس» ويبقى واحداً من أقوى أفلام نهايات القرن العشرين في السينما المصرية. وهو أيضاً واحد من أقوى ما حققه الراحل عاطف الطيب (ـ) الذي توفي وهو في عز عطائه، بعد أن قدم للسينما المصرية عدداً كبيراً من الأفلام التي تظل شاهدة على قوى وتأثير تيار سينمائي، كان هو واحداً من أبرز صانعيه. وإذا استثنينا فيلم عاطف الطيب الأول «الغيرة القاتلة» المقتبس بتصرف عن شكسبير، يمكننا القول إن عاطف الطيب كان واحداً من قلة من أبناء جيله، لم تعرف سينماه التراجع ولا المساومة، تشهد على هذا أفلام له مثل «التخشيبة» و«كشف المستور» و«دماء على الإسفلت» و«البريء» و«الهروب» وغيرها من أعمال تقول لنا كم أن رحيل عاطف الطيب باكراً، كان خسارة للسينما المصرية.

«سوبر ماركت»

(١٩٩٠)	١٠٠ د. (ألوان)
إخراج:	محمد خان
قصة:	محمد خان
سيناريو وحوار:	عاصم توفيق
تصوير:	كمال عبد العزيز
موسيقى:	كمال بكير
تمثيل:	نجلاء فتحي، عادل أدهم، ممدوح عبد العليم

حين عرض محمد خان فيلمه هذا، متأخراً بعض الزمن عن موعد إنجازه، أجمع النقاد على أنه وصل فيه إلى أعلى درجات نضجه الفني بعد عشر سنوات حقق خلالها العديد من

الأفلام الجيدة والمتماسكة. كما اعتُبر الفيلم نجاحاً كبيراً لكاتب السيناريو عاصم توفيق. أما بالنسبة إلى نجلاء فتحي، بطلة الفيلم ومنتجته، فقد كان «سوبر ماركت» علامة أساسية في مسارها السينمائي المدهش. ومع هذا لم يحقق الفيلم حين عرض في الصالات المصرية نجاحاً كبيراً، ومن المؤكد أن السبب في ذلك هو اختلافه ليس فقط عن السينما السائدة، ولكن حتى عن السينما التي اعتادت أن توصف بالواقعية والفنية أو حتى بسينما المؤلف. ذلك أن المتفرج وجد نفسه هنا أمام أعلى درجات الواقعية المرة، من دون أن يغوص في السوداوية.

فالفيلم هنا هو عن الحياة كما هي. لا كما يمكن تخيلها. وعن قسوة الواقع الذي لا نجد أنفسنا إلا قابلين، فيه، بتلك الحياة كما هي. ليست ثمة هنا بطولات، ولا صعود طبقي، أو تلاق بين الطبقات. ليس ثمة تماسك عائلي. وليس ثمة انتصار لأية رومانسية. فعلى رغم أن شبح عبد الحليم حافظ والزمن الرومانسي يخيمان. وعلى رغم «حكاية الحب» مع ابنة الجيران، سينتهي الفيلم داخل سيارة و«البطل» يستمع مرغماً إلى واحدة من أغنيات الزمن الرديء... إنه انتصار الرداءة. غير أن الاستماع إلى هذه الأغنية من دون إسكاتها، إنما هو تفسير منطقي للفصل الأخير من الفيلم، حين نشاهد «ابنة الجيران» المحبوبة وقد ارتبطت بالطبيب الثري، غير مترددة هاربة من نظرات «الحبيب» الرومانسي. إنها ببساطة، مهزومة. فارتباطها بالطبيب أنقذها من فقرها كما كان الطبيب نفسه أنقذ ابنتها من مرضها. والطبيب لم يسئ إليها حين اختارها، فيما هي فضلته على حبيبها. فهكذا حال الدنيا في مجتمع يتغير ويسقط وتسقط معه مثله العليا.

وهذا السقوط هو بالتحديد ما أراد محمد خان تصويره في هذا الفيلم، مؤكداً انتصاره في النهاية: وهو فعل هذا من خلال شخصيات محورية: رمزي الموسيقي الذي كان يحلم بأن يكون بيتهوفن جديداً، فإذا به ينتهي عازفاً في فندق، وأميرة ابنة الجيران التي، بعدما تزوجت خالد وأنجبت منه ابنة، يتركها ليسافر إلى الكويت حيث يعمل ويحقق ثروة ثم يعود مع زوجته الجديدة لاستعادة ابنته، فتعمل بائعة في سوبر ماركت، ثم عزمي، الطبيب الثري الذي يتعرف على رمزي، ثم من خلاله على أميرة، ويقرر أن تكون له.

إذاً من حول هذه الشخصيات الثلاث يتحرك الفيلم. في «السينما السائدة»، في مثل هذه الحال، يكون الحب هو المنتصر في النهاية. ولكن هنا، تتبدل الأمور جذرياً. فخالد، وزوجته الجديدة العاقر، ينتصران على أميرة منتزعين منها ابنتها، ليس بالقانون بل بالإقناع، بالمال الذي يغدقانه على الفتاة، واقتناع هذه بأن الحياة في كنف أبيها وزوجته أفضل. وعزمي ينتصر على رمزي، وينتزع منه أميرة، لمجرد أنه قادر على أن يوفر لها حياة أفضل، وبالتحديد كعشيقة وليس كزوجة. ثم من قال لرمزي إنه، بفقره ورومانسيته، يمكنه أن ينتصر في المعركة؟ فهو بعد كل شيء حين يعود إلى بنت جيرانه، أميرة، فإنما يعود هرباً

من زوجته التي كان على خلافات دائمة معها ومع أختها التي تؤويها...

إذاً، نحن هنا على بعد أميال عن تلك السينما الرومانسية وعن ذلك العالم الجميل والبسيط. لكننا في قلب سينما محمد خان، السينما المصنوعة من المرارة والرصد الدقيق والأليم لما يحدث في مجتمع يعيش لحظات انتقال عنيفة، أخلاقياً واجتماعياً. والسينما التي لا تجد غير الفشل موضوعاً لها. ترى أوَلم يهدِ محمد خان هذا الفيلم القوي والمدهش «من أحد الفاشلين إلى كل الناجحين»؟

«السوق السوداء»

(١٩٤٥) ٩٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: كامل التلمساني
قصة وسيناريو: كامل التلمساني
حوار: بيرم التونسي
موسيقى: محمد حسن الشجاعي
تصوير: أحمد خورشيد
تمثيل: عماد حمدي، عقيلة راتب، زكي رستم

«... هنا وعلى نحو بريختي، يكشف الفيلم الذي كتبه مخرجه، عن آلية المجتمع الرأسمالي، من دون أن ينتهي بزواج «البطل» من «البطلة»، بل يجعل الشعب «البطل» الذي عليه أن يدافع عن حقوقه بكل الوسائل». بهذه العبارات تحدث الناقد سمير فريد عن هذا الفيلم الذي يميل كثر من النقاد إلى اعتباره استثنائياً في تاريخ السينما المصرية، والعربية، كما يعتبرونه فاتحة للسينما الواقعية، مفضلينه في هذا الإطار عن فيلم «العزيمة» لنضال سليم الذي يحتل عادة هذه المكانة.

وسمير فريد كان دائماً، على أية حال، من أوائل الذين دافعوا عن هذا الفيلم كما عن مكانة كامل التلمساني في تاريخ السينما المصرية/ العربية. علماً أن التلمساني لم يخض فن الإخراج السينمائي لفترة من الزمن طويلة، هو الذي جاء إلى هذا الفن من الرسم والأدب كما من النضال السياسي التقدمي، إذ كان معروفاً في سنوات الأربعين في مصر بكونه واحداً من أبرز المثقفين الطليعيين. وبالتالي، كان من الطبيعي ألا يحقق «السوق السوداء» النجاح الجماهيري الذي كان صاحبه يتوخاه له، إذ جاء في وقت كان من «المنطقي» فيه أن يكون للسينما دور مختلف تماماً، بعد الحرب العالمية الثانية التي شهدت ازدهار الفن السابع المصري بوصفه فناً استعراضياً ترفيهياً.

واللافت هنا هو أنه، إذا كان التلمساني قد أسند بطولة فيلمه إلى عماد حمدي، فإن هذا لم يكن نجماً في ذلك الحين، بل كان وجهاً جديداً لا يعرفه الجمهور. ويمكن القول إنه من الصعب التأكيد أن الدور الذي لعبه حمدي في هذا الفيلم كان هو ما أطلق نجوميته.

أما دور عماد حمدي في الفيلم فهو دور الشاب النقي المناضل حامد، المرتبط بعلاقة عاطفية مع نجيبة، ابنة الفران الذي يتشارك في الحارة مع البقال سيد، لاحتكار التجارة بالمؤن وسط الشح وغلاء الأسعار اللذين سادا خلال الحرب العالمية الثانية. ورغم علاقته الغرامية

بابنة الاستغلالي، لا يمتنع حامد عن الثورة على التاجرين الجشعين وتحريض أهل الحارة ضدهما، ولا سيَّما أن إبلاغ الشرطة بما يفعلان لا ينفع أول الأمر، إذ تصل هذه متأخرة بعدما يكون التاجران قد هرّبا البضائع وخبآها.

مهما يكن فإن حامد يواصل معركته، مستغنياً عن تدخل الشرطة، متابعاً توعيته لأهل الحارة وتحريضهم، حتى ينتهي الأمر بهؤلاء إلى مهاجمة المخازن التي خبئت فيها البضاعة، فيما يقع سيد ومحمود في قبضة العدالة، بفضل «ثورة الشعب» هذه المرة وليس بفضل الاحتكام إلى الأمن... ولكن من دون أن تنسف هذه النهاية حب حامد لنجيبة.

«شاطئ الأطفال الضائعين»

(١٩٩١) ٩٠ د. (ألوان)

إخراج: الجيلالي فرحاتي
سيناريو: الجيلالي فرحاتي
تصوير: جيلبيرتو آزيفيدو، جاك بيس
موسيقى: جال علام
تمثيل: سعاد فرحاتي، محمد تيمد، فاطمة الوكيلي

كان «شاطئ الأطفال الضائعين» ثالث فيلم روائي طويل يحققه المغربي الجيلالي فرحاتي خلال ما يقرب من عقد ونصف العقد من السنين، هو الذي كان قد ظهر في الساحة السينمائية المغربية للمرة الأولى في العام ١٩٧٨ من خلال فيلمه الأول «جرحة في الحائط» الذي عرض يومها في إحدى تظاهرات مهرجان «كان». ومنذ ذلك الحين أضاف فرحاتي السينما إلى اهتماماته الفنية التي انطلقت أساساً من عمله وهوايته المسرحيتين.

وإذا كان هذا المخرج قد واصل بعد ذلك مسيرته محققاً المزيد من الأفلام خلال السنوات التالية، فإن الفيلم الذي نحن في صدده هنا يظل الأشهر في مسيرته السينمائية حتى وإن كان من الصعب القول إنه الأفضل، حيث من الصعب المفاضلة بين نصف دزينة من أفلام شديدة التنوع في مواضيعها وأجوائها تشكل فيلموغرافيا فرحاتي حتى الآن. ومع هذا يمكن دائماً التوقف عند «شاطئ الأطفال الضائعين» بوصفه الأكثر شاعرية، وجرأة بين ما حققه، وكذلك غرابة في موضوعه.

فأحداث الفيلم تدور في قرية ساحلية شمالية صغيرة يعيش أهلها، في صمت مقيم، من ممارسة الصيد واستخراج الملح والتهريب، طبعاً. ومن بين سكان هذه القرية الشابة مينة، وهي صبية مراهقة تبدو غريبة الأطوار بعض الشيء ما جعل أباها وزوجة هذا الأخير يتركانها تتجول في حرية من دون أن يمارسا عليها أي ضغط. أما التي تهتم بأمرها في شكل جدي فهي جدتها التي تحنو عليها.

وذات يوم يستغل شاب بساطة مينة ويعتدي عليها فتحمل منه فيما يحاول هو أن يتوارى عن الأنظار... لكن الفتاة تمسك به إذ تدرك نياته وتضربه على رأسه بقوة، غير مقصودة ما

يرديه قتيلاً.. وإذ تكتشف موته، لا يكون أمامها إلا أن تسحبه حتى تخفيه في الملاحات.. ثم لا يسعها بعد ذلك، إذ يدرك أبوها وخالتها ما حدث لها، إلا أن تعترف بما فعلت، فيطلب منها الأب أن تتوارى عن أنظار أهل القرية ريثما يضع الطفل الذي في أحشائها، بخاصة أن الخالة تبدو متحمسة؛ إذ تجد أن هذا الطفل يمكن أن تعتبره طفلها وتربيه هي العاقر التي لم تتمكن من أن تنجب ابناً لزوجها. وتتم التسوية على هذه الشاكلة، في وقت راحت فيه الخالة تنفخ بطنها بالثياب للزعم أنها حامل في انتظار أن تضع مينة وليدها... ولكن في نهاية الأمر وعلى الرغم من هذا الترتيب الذي كان يبدو مناسباً للجميع، تشتعل غريزة الأمومة لدى مينة مطالبة بحقها في الولد وكان لا بد هنا من اندلاع الفضيحة.

لقد تراوح موقف النقاد من هذا الفيلم بين حدين أقصيين، ففيما رآه الناقد المغربي مصطفى المسناوي علامة في السينما المغربية وفيلماً قوياً، رأى الناقد سمير فريد أن «سيناريو الفيلم ضعيف إلى أبعد الحدود، فأنت لا ترى الحياة في هذه القرية التي تدور فيها الأحداث وإنما مجرد شخصيات تروح وتجيء على شاطئ البحر، تأكل وتشرب، وتصلي وتقتل، حتى رجال الشرطة يدورون حول سيارة القتيل على نحو أقرب إلى البلاهة، ولا يعثرون على جثة القتيل التي لا يعرف أحد أين ذهبت. ويطلب صنّاع الفيلم من المتفرجين التعاطف مع مينة، ولكنهم لا يدركون صعوبة ذلك من الناحية الدرامية لأنها قاتلة...».

«شباب امرأة»

(١٩٥٦) ١٢٦ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	صلاح أبو سيف
إنتاج:	أفلام وحيد فريد
قصة:	أمين يوسف غراب
سيناريو:	أ.ي. غراب وصلاح أبو سيف
تصوير:	وحيد فريد
تمثيل:	تحية كاريوكا، شكري سرحان

«من خلال ذكرياتي حول الفترة التي عشتها في باريس بصفتي شاباً من منطقة بولاق الشعبية في القاهرة، جاءتني ذات يوم فكرة فيلم عن العلاقة بين شاب «خام» آتٍ من الريف، وامرأة ناضجة من المدينة. ناقشت الفكرة يومها مع صديقي الكاتب أمين يوسف غراب. فكتب القصة واشترك معه نجيب محفوظ وسيد بدير في كتابة السيناريو والحوار». على هذا النحو تحدث المخرج المصري الراحل صلاح أبو سيف عن الكيفية التي ولدت بها، لديه وليس لدى أي شخص آخر، فكرة واحد من أشهر أفلامه وأقواها في نظر كثر أي «شباب امرأة». ومن الواضح أن أبو سيف حسم بهذا القول جدالاً طال سنوات عدة حول ما إذا كان الفيلم مأخوذاً عن رواية لغراب، أم أن غراب كتب روايته لاحقاً من الفيلم.

انطلاقاً من هنا، في شكل محدد يمكن بالطبع نسبة الفيلم كلياً إلى أبو سيف، الذي يقول بكل وضوح أن الفكرة ولدت لديه

من خلال تصوره لتجربة علاقة بين «الشاب الريفي» و«المرأة المدينية». والحال أن هذه المجابهة، بين الريف والمدينة، على المستوى الأخلاقي والجنسي، في هذا الفيلم، لم تكن في ذلك العام ١٩٥٦ جديدة... إذ لو بحثنا في ثنايا الأدب المصري وغير المصري، وفي ثنايا الإبداعات الفنية، سنكتشف كم أن تمجيد الريف وأخلاقياته، على حساب المدينة وفسادها وبالتالي قدرتها على الإفساد، كان عملة رائجة ولا سيَّما منذ ازدياد عدد الانقلابات العسكرية التي سلّمت الحكم، غالباً، إلى عسكريين آتين من الأرياف على حساب بورجوازيات المدن وطبقاتها المتوسطة.

في هذا الإطار، وبالطبع من دون أن يقصد صلاح أبو سيف وغيره من المبدعين، ساهمت فنون، طليعية وشعبية، كما ساهمت ضروب أدب عدة، في التضئيل من شأن المدن تجاوباً مع السياسات العفوية لأصحاب الانقلابات. ولن يعني هذا، بالطبع، أن شيئاً من هذا القبيل، لم يكن معهوداً في الإبداع العربي من قبل، لكنه إذا كان في تلك الأحيان نتفاً، صار في الخمسينيات أشبه بسياسة أيديولوجية متواصلة، من النوع الذي لا يعود ظاهرة عابرة، بل اشتغالاً ممنهجاً على الأذهان يحضّرها لاستعادة الريف وقيمه، على اعتبار أن المدينة من رحب الشيطان، وأنها، إذ تبدو أكثر من أي مكان آخر في الوطن، صنيعة الاستعمار بحداثتها وعمرانها، يجب أن تفضح، وإذا أمكن أن تعود إلى أحضان الريف.

كما أشرنا، ليس من المنطقي القول هنا إن صلاح أبو سيف كان في ذلك الحين واعياً تماماً لمحمول هذا كله... بل لا بد من الإشارة إلى أنه هو نفسه، كان ابن مدينة وثقافته ثقافة مدينية. كذلك لسنا في حاجة إلى التذكير بمدينية نجيب محفوظ نفسه، الذي كان في ذلك الحين، بالذات، قد أنجز أعظم أثر أدبي كتب عن القاهرة المدينة بامتياز في ذلك الحين ومجّدها. ومن هنا نفترض أن ذلك الموضوع أتى في سياق فكري عام ساد في الخمسينيات من القرن الماضي من دون أن ندرك خطورته.

ونقول هنا: خطورته، ونحن نفكر كم أن فيلم «شباب امرأة» كان فيلماً كبيراً ومؤثراً، وقادراً ـ لأنه نخبوي وشعبي في الوقت نفسه على أن يقوم بفعل كبير مشتغلاً على الذهنيات العربية. وفي يقيننا أنه فعل ذلك لأننا لا ننسى «اليافطة» التحذيرية التي دمجها صلاح أبو سيف في أول فيلمه محذراً فيها أهالي الطلاب القادمين من الريف من فساد القاهرة وآثارها السيئة في هؤلاء الطلاب. واضح هنا أن أبو سيف أحب أن يمعن في تفهيم من قد يُشكك في أنه غير قادر على فهم الرسالة. فكيف قدمت، بعد كل شيء، هذه الرسالة؟

ببساطة قدمت عبر فيلم قادر، منذ البداية على اجتذاب المتفرجين، أولاً من خلال إعطائه الدور الأساس فيه لنجمة رقص كبيرة كانت تجرب حظها بنجاح في التمثيل بين الحين والآخر، وثانياً من خلال تصنيف الفيلم، في الصحافة وعلى أسماع الرأي العام، فيلماً

جنسياً، عرف كيف يتفادى الرقابة بين مشهد وآخر، ثم عرف كيف يجعل من نفسه فيلماً أخلاقياً، عبر نهايته الوعظية التي أتت لتقول كل شيء وأكثر: لتقول إن الفاسد المفسد يعاقب في النهاية وأن الخير يغلب الشر لا محالة وأن قيم الريف وأخلاقه هي المنتصرة لا محالة، مهما أطلّت المدينة بجاذبيتها ومباهجها.

المدينة في «شباب امرأة» إذاً، هي تحية كاريوكا شفاعات، المعلمة صاحبة المطحنة. أما الريف فهو الشاب إمام الذي كانت أمه الطيبة باعت البقرة الوحيدة التي تملكها، كي تنفق على سفره إلى القاهرة وتعليمه. في القاهرة، إذاً، حين يصل إمام يتمكن من استئجار غرفة في بيت شفاعات مطحنتها في الوقت نفسه في حي القلعة، من دون علمها وموافقتها أول الأمر، فقد عقد الصفقة الموظف الوحيد لديها كاتب الحسابات الذي سرعان ما سنعرف أنه عشيقها السابق الذي باتت تضطهده الآن، إذ عجز الآن وما زالت هي في عز شبابها. وبـ «الصدفة» هذا الكاتب أصلاً ذو أصل ريفي... كذلك ريفية الأصل العائلة الصغيرة القريبة التي يزورها إمام بين الحين والآخر، مستلطفاً ابنتها شادية. لكنه قبل ذلك كان قد أثار إعجاب شفاعات، بعدما كانت تريد طرده: لقد رأت فيه شبابه الغض وجاذبيته. قام بالدور يومها شكري سرحان الذي كان واحداً من كبار النجوم، وفتى أوّل من النوع المميز، وسامةً وعضلاتٍ وتعابيرَ وجهٍ. وهكذا، سرعان ما تصطاد شفاعات الفتى، لاهية إياه ــ وإن بعد تمنُّع وتردد من جانبه أول الأمر ـ عن دروسه وعن وصايا أمه، وعن الفتاة الطيبة ابنة الناس الطيبين التي سرعان ما صارت تعتبر نفسها شبه موعودة له. أما هو فإنه كان قد صار، تحت ظل شفاعات ومتطلباتها، في عالم آخر تماماً. صار أسيراً لها، إلى درجة أنه ذات يوم يمرض لفرط الإرهاق وهذا المناخ كله يحسب لصلاح أبو سيف أنه صوَّره بالرمز حيناً، وبالتورية حيناً آخر، وعبر تبادل الحوارات ولا سيَّما مع العاشق القديم العجوز، الذي نراه يرقد دائماً في الزاوية يرصد ما يجري تتآكله مشاعر عدة، منها غيرته على شفاعات التي لم تعد تنظر إليه، ومنها إشفاقه على الفتى أن يصبح مصيره مشابهاً لما كان من شأن مصيره هو نفسه، ومنها أخيراً وبالتدريج حقده على شفاعات ورغبته المكتومة في الثأر منها لما فعلت به ولما يمكن أن تفعل بالآخرين.

حين يمرض إمام، يحاول رب العائلة الطيبة من أقربائه، أي رب أسرة شادية، أن يأتي به إلى منزله كي يصار إلى العناية به في شكل أفضل. لكن شفاعات تمنعه من ذلك، تمنعه بعنف وقسوة، يكادان يخفيان حقيقة مشاعرها. لكن إمام سرعان ما ينتفض على هذه الآفة التي تحاول أن تتمسك به من كل جانب، ويترك البيت ليعيش في غرفة عليّة في منزل القريب، حيث تنهمك شادية بالاعتناء به. وهنا، تفتعل شفاعات سرقة في بيتها وتخبر الشرطة بذلك متهمة إمام بأنه هو الفاعل: «سرقني وهرب» تقول. ويتصادف علم إمام بالأمر وبأن الشرطة ستفتشه وتحقق معه، مع وصول أم إمام التي

تمثل طيبة الريف المطلقة طبعاً... وتنتهز شفاعات فرصة الاجتماع العام هذا لتخيّر إمام بين أن يتزوجها أو تترك الشرطة تكمل مهمتها. هنا لا يجد إمام حلاً غير أن يقبل بالزواج كارهاً... فتتعقد الأمور ويسوء الموقف حتى اللحظة التي يتدخل فيها الكاتب العجوز معتبراً أن اللحظة باتت لحظة ثأره وانتحاره الكبير أيضاً، فيهجم على شفاعات دافعاً إياها من أعلى منور المطحنة لتسقط من دون حراك... وكأن هذا لا يكفي، إذ ها هو بغل المطحنة في اللقطة الأخيرة يدوس على شفاعات التي كانت بالكاد تعامل الرجال بأفضل مما تعامل البغل!

في أيامنا هذه قد يبدو هذا الموضوع ساذجاً بعض الشيء، ولكن سينما صلاح أبو سيف المميزة، واشتغاله في شكل استثنائي على مشاهد كثيرة في الفيلم تجاوزت كثيراً التوصيف السابق له بكونه «مخرج الواقعية»، كل هذا جعل الفيلم، من الناحية السينمائية، عملاً كبيراً... وكبيراً إلى حد أنه ينسي متفرجه تهافت الموضوع، والمجابهة فيه بين عالمين أخلاقيين لا تستوي أمور الكون إلا بزوال أحدهما... وصلاح أبو سيف ١٩١٥ – هو واحد من كبار السينمائيين المصريين، درس فن السينما لفترة في فرنسا، ثم عمل في التوليف، وساعد كمال سليم في «العزيمة»، ومارس شتى الأعمال السينمائية طوال سنوات قبل أن يبدأ مع انقضاء الحرب العالمية الثانية، في ممارسة الإخراج، محققاً لنفسه مكانة كبيرة، تضعه إلى جانب يوسف شاهين وبركات وتوفيق صالح بصفتهم المؤسسين الحقيقيين للسينما العربية وليس المصرية فقط الجديدة، وذلك بأعمال له لا تنسى مثل: «مغامرات عنتر وعبلة» و«لك يوم يا ظالم» و«ريا وسكينة» و«الوحش» و«الفتوة» وصولاً إلى «بداية ونهاية» و«القاهرة ٣٠» و«السقامات» وغيرها.

«شحاذون ونبلاء»

(١٩٩١) ٨٥ د. (ألوان)

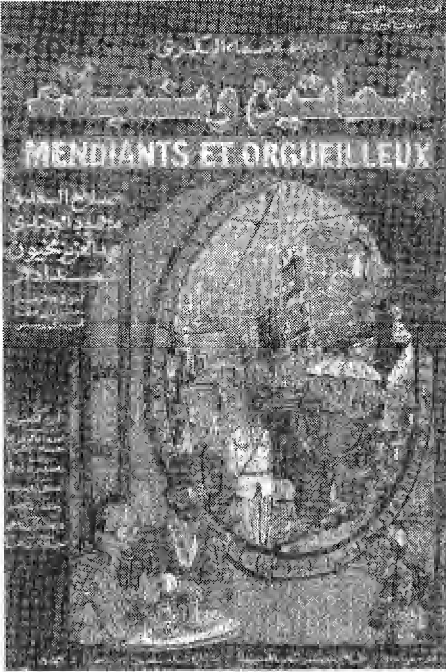
إخراج: أسماء البكري
سيناريو وحوار: أسماء البكري
قصة: ألبير قصري
تصوير: سمير بهزان
موسيقى: مصطفى ناجي
تمثيل: صلاح السعدني، محمود الجندي، عبد العزيز مخيون

غريب بعض الشيء أمر هذا الفيلم. وتنبع غرابته من عدة نواحٍ. فهو، في المقام الأول فيلم يفترض به ان يكون شديد الشعبية في مصر بالنظر إلى أن حكايته تدور في حي شديد الشعبية غير بعيد من خان الخليلي، وفي زمن كان ثمة قدر كبير من الحنين إليه في مصر، هو الزمن التالي مباشرة لانتهاء الحرب العالمية الثانية، ومع هذا اعتبر فيلماً نخبوياً!

ثانياً، هو فيلم حققته امرأة، كانت من قبله، وخلال عملها مساعدة ليوسف شاهين، معروفة كمناضلة نسوية ومثقفة يسارية نشطة، لكن النساء لا يلعبن في الفيلم سوى أدوار

ثانوية، أهمها دور عاهرة يكون مقتلها منذ أول الفيلم محركاً لأحداثه! هذا كي لا تتجاوز حديثنا هنا، هذين البعدين، إلى ثالث لا يقل عنهما أهمية: لقد كان متوقعاً من هذا الفيلم أن يفتح الأبواب واسعة أمام أفلام أخرى من هذا النوع، ولكن الذي حدث هو العكس: انطلاقة أسماء البكري نفسها لجمت بعده.. وبشكل يذكر بحالة مشابهة هي حالة فيلم «اليوم السادس» ليوسف شاهين، الذي على رغم أنه كان من أفضل ما حقق شاهين أواخر القرن، وقبل «المهاجر» و«المصير»، كان له المصير نفسه ولجم مسيرة ما في هذا النوع من سينما الحنين إلى مصر قديمة بعض الشيء. مسألة لن نخوض فيها هنا، لكننا سنلفت فقط إلى نقطة تشابه أساسية بين الفيلمين لعل فيها الجواب: الفيلمان مأخوذان من روايتين عن مصر كتب كل منهما كاتب فرانكوفوني، مصري الأصل يعيش في فرنسا، وصدرت كل رواية في الفرنسية، وحُقق الفيلم المصري عنها حتى قبل ترجمتها ونشرها في العربية!

تدور أحداث «شحاذون ونبلاء» كما أشرنا في القاهرة عند نهاية الحرب العالمية الثانية، حين كان المصريون، مثلهم مثل باقي شعوب العالم منشغلين بما ترتب على إسقاط أمريكا قنبلتين ذريتين فوق هيروشيما وناغازاكي. وعلى خلفية رد الفعل على هذين الحدثين الخطيرين وما رافقهما من هزيمة لألمانيا الهتلرية التي كان ثمة في مصر من يراهن على انتصارها للمخلِّص من الاحتلال البريطاني، يطالعنا في الحارة الشعبية المصرية علاقة متشابكة بين ثلاثة من أبناء الحي الشعبي عُرفوا بصعلكتهم، وضابط شرطة ينتمي إلى عائلة ثرية ونبيلة.



بيد أن صعاليكنا الثلاثة ليسوا من حثالة القوم. فجوهر، **أحدهم**، مثقف كبير لكنه يعاني إحباطاً حاداً بعد أن طُرد من المدرسة التي يعلم فيها إثر احتجاجه على تزيين دروس التاريخ والجغرافيا. **والثاني** المسمى الكردي هو بدوره مثقف لكنه يبدو أكثر واقعية وأقل مثالية من رفيقة جوهر. أما **الثالث**، يكن، فإنه يكاد يعيش في ظل جوهر لفرط إعجابه بذكائه ومثاليته... أما الثلاثة معاً فإنهم يفرغون إحباطاتهم الجنسية بالتردد إلى بيوت الهوى. وذات يوم يقتل جوهر إحدى العاهرات، ويتستر عليه صديقاه. لكن الضابط الثري يبدأ

التحقيق وهو يحمل بعض الأفكار المحددة وكثيراً من العنف. وهذا ما يمكنه في النهاية من تضييق الخناق على جوهر بعد أن بات مشبوهه الأساسي. صحيح أن جوهر يعترف في لحظة ما، لكن الضابط لا يزال في حاجة إلى دليل إدانة. ولن يخفى علينا أن الضابط يتعمد «إضاعة» الدليل، لأنه في النهاية سوف يتبع هواه الذي حطّ على جوهر نفسه. فيقدم استقالته من البوليس، وينطلق مع هواه الجديد هذا إلى حياة الصعلكة ورحابة الحياة...

«الشرقي أو الصمت العنيف»

(١٩٧٥) ٩٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: مومن السميحي
سيناريو: مومن السميحي
تصوير: محمد السقاط
تمثيل: ليلى الشنا، عبد القادر قطاع، شوقي الصايل

بعد المحاولات الأولى في صناعة سينما مغربية بدءاً من العام ١٩٦٨، على أيدي العربي بناني ومحمد عصفور، وصلت هذه السينما إلى أولى علامات نضجها مع فيلمين متتالين حققهما سهيل بنبركة عامي ١٩٧٢ و١٩٧٤، هما «ألف يد ويد» و«حرب البترول لن تقع»، ما فتح الطريق (في وقت كان فيه عبد الله المصباحي يتابع تحقيق أفلام تقترب من السائد التجاري المصري أكثر من اقترابها من طموحات السينما المغربية البازغة)، أمام جيل مؤسس راح يتكون بالتدريج على خطى بنبركة، ولكن في اتجاهات أكثر حميمية وأقل فصاحة. وكان في الطليعة هنا مومن السميحي الذي أطل مفاجئاً بفيلمه الأولى «الشرقي»، الذي كان من الواضح منذ البداية أنه عمل يعوّل كثيراً على البعد البصري، وربما أكثر كثيراً من تعويله على ما كان يسمى في ذلك الحين بالمضمون، من دون أن يبتعد كثيراً عن الرصيد الاجتماعي الذي سوف يظل من السمات المميزة لسينما المسيحي على مدار العقود التالية التي سيحقق خلالها عدداً لا بأس به من الأفلام.

لكن «الشرقي» ظلت له مكانته الأساسية والتأسيسية هو الذي تدور أحداثه، في خارجها، بسيطة يمكن تلخيصها في عدد قليل من الكلمات: طنجة خلال السنوات الأخيرة للاستعمار. وحتى لو كانت المدينة هي البطلة الحقيقية للفيلم الذي يبدو إلى حد كبير. مرتبطاً بشيء من سيرة المخرج/ الكاتب نفسه، وهو ابن المدينة ـ كما سيقول لنا في عدد من أفلامه المقبلة ـ، إذ كان لا يزال فتى يصرد الحياة وأشخاصها من حوله. أما الشخصية المحورية هنا فهي عائشة، المرأة الطنجاوية التي تعيش حياتها في سجن التقاليد، ترصد فساد المجتمع من حولها دون أن تقوى على التصدي له. بل إنها ستبدو عاجزة حتى داخل بيتها حين سيعبر زوجها عن رغبته في الزواج من امرأة ثانية. صحيح أن المجتمع والدين يعطيانه الحق في هذا، فارضين عليها الرضوخ،

لكنها هي لن ترضخ، بل ستقاوم ولو عبر ممارستها طقوساً سوف تودي بها إلى الهلاك.

واضح هنا أن حكاية عائشة ليست سوى الذريعة في هذا الفيلم، المدخل الذي من خلاله يقدم لنا ما يسميه الناقد المغربي عز الدين الموافي «قراءة في يوميات المدينة»، مضيفاً: «إن التوظيف العالم الذي فضل المخرج أن يتناول به واقع طنجة يستند، في رأيي، إلى اعتبارات سوسيولوجية وفكرية قبل أن تكون فنية أو سينمائية. فمومن السميحي المسكون بطنجة كفضاء طفولي ساحر وغامض ومفعم بالنوستالجيا ظل سجين هذا التصور التأريخي بشكل يحاول أن يشخصن فضاء معيناً ويمنحه قدراً من الحياة على الصورة ليجد نفسه فيه (...). نلاحظ أن فيلم «الشرقي» يسير على مسارين حكائيين يتقابلان حيناً ويتقاطعان ثم ينفصلان حيناً آخر. هذان المساران يتمحوران بشكل متداخل حول قصة مدينة طنجة كفضاء يضم حكايات شخصية لأناس عابرين مثلي ومثلك، وحكاية أبطال تقترب من معاناتهم، خصوصاً المرأة عائشة التي على مسارها ستتوالد الأحداث بدءاً بمحاولة استعمال الخرافة لتعطيل ما يريد زوجها الإقدام عليه، مروراً برصد مجموعة من مظاهر التخلف وطقوسه كزيارة الأضرحة للتبرك، وتقديم القرابين، وحمل الطلاسم (...) وصولاً إلى النهاية المفجعة التي ربما يتبناها المخرج كباب مسدود من منطلق نقدي اجتماعي تنتهي عنده كل أشكال المعتقدات التي تخرج عن دائرة التفكير العلمي.

«شفيقة ومتولي»

(١٩٧٨) ١٣٠ د. (ألوان)

إخراج: علي بدرخان
قصة: شوقي عبد الحكيم
سيناريو وحوار: صلاح جاهين
تصوير: عبد الحليم نصر، محسن نصر
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: سعاد حسني، أحمد زكي، محمود عبد العزيز

ليست كثيرة بما فيه الكفاية الأفلام التي تعالج تاريخ مصر في القرن التاسع عشر. ويمكن بالتأكيد فهم بعض الأسباب التي تمنع السينمائيين من خوض إنتاج باهظ التكلفة في هذا المجال. ومع هذا، في كل مرة يحدث فيها أن يُحقق فيلم تعود أحداثه إلى تلك المرحلة، يكون النجاح النسبي حليفه، ولكن أيضاً السجال الصاخب.

غير أن فيلم «شفيقة ومتولي» لم يحقق لا النجاح الذي كان مأمولاً، ولا حتى السجال الذي كان مشروعاً. ومع هذا يمكن القول ببساطة إنه يكاد يكون واحداً من أجمل الأفلام المصرية التاريخية. بل أكثر من هذا، واحداً من الأفلام القليلة التي انتهجت، في الشكل بصورة خاصة، ذلك الأسلوب الإبداعي العربي/ الشرقي، الذي كثيراً ما تطلع السينمائيون إلى الوصول إليه. ولعل الفضل في هذا يرجع إلى الشاعر والكاتب صلاح جاهين، الذي، إذ أخذ القصة الشعبية الفولكلورية التي صاغها

شوقي عبد الحكيم، أضفى عليها، لدى كتابة السيناريو، طابع فنون الحكواتي والفرجة المستعارة جزئياً من ألف ليلة وليلة، بحيث ما ظهر على الشاشة في نهاية الأمر، نوع من فن مبتكر يشبه حلقات الحكي في المقاهي الشعبية، مع وجود راوٍ وكورس، ومستمعين ومحبذين ومعترضين. ومن المؤسف أن هذه السمة في الفيلم لم تصل كما ينبغي إلى المتفرجين، ولا إلى السينمائيين الذين كان من الممكن أن تشكل بالنسبة إليهم جواباً عن تطلعاتهم لخلق أشكال سينمائية محلية.

ما غلب على الفيلم كان موضوعه، إذاً، ووطنية هذا الموضوع، ما حوّله من إبداع شامل، تمتزج فيه الحكاية بالشعر بالموسيقى وموالاتها الشعبية، بالديكورات المحلية الجميلة، إلى فيلم نضالي يريد - عن حق، بعد كل شيء - أن يكشف الظلم والقهر الكامنين، في حق الشعب المصري، بفعل شق قناة السويس على يد عمال السخرة المصريين البائسين تحت إمرة سلطات أذعنت لمتطلبات المحتل والشركات المتعاونة معه والآتية من أوروبا، كي تحقق تلك المعجزة التي تحققت على كامل المصريين.

ومن هؤلاء كان متولي، الشاب الذي كان يعيش هانئاً وديعاً في قريته الصعيدية يكفل عيش جده وأخته الحسناء شفيقة، فإذا بالجنود ينتزعونه من عيشته البسيطة ويلحقونه عاملاً بالسخرة حيث اعتاد عشرات الألوف من المصريين البائسين أن يموتوا تحت لهيب الشمس وقسوة العمل وسوء معاملة الجنود ولامبالاة المسؤولين الأجانب. والذي يحدث هنا - وكان من الطبيعي له أن يحدث - هو أن شفيقة تبقى من دون معيل، ما يضطرها للقبول بإغراءات شاب من أهل القرية، هو ابن شيخها الذي يؤمّن لها لقمة العيش مقابل ذلك.

وهنا إذ تنكشف علاقة شفيقة بذلك الشاب، لا يكون أمام الفتاة إلا أن ترحل هاربة إلى أسيوط مع قوادة محلية ستتولى رعايتها. وفي أسيوط تلتقي شفيقة بالطرابيشي الذي يتولى إرسال العبيد للعمل بالسخرة في حفر القناة. وهي من خلال علاقتها به تكتشف أساليبه النذلة في جمع العبيد، فتقرر بعدما تهرب منه، وتعود إلى قريتها أن تفضحه، فيما يكون هو قد أرسل لمطاردتها عدداً من رجاله. غير أن هؤلاء لم يكونوا مطارديها الوحيدين. كان هناك متولي، شقيقها، أيضاً الذي كان قد تناهى إلى سمعه ما صار إليه وضع أخته وقرر أن يعود ليقتلها ويمحو العار، على عادة أهل الصعيد. ولكن في الوقت الذي سيهم متولي بقتل شفيقة، ستصل إليها قبله رصاصات أعوان الطرابيشي وتقتلها.

وفي رأي الناقد علي أبو شادي أن حكاية «شفيقة ومتولي» قد اكتسبت في رواية الراوي صلاح جاهين، بعداً جديداً نزع عنها أحادية النظرة الخلقية ووصل بها إلى رؤية للمجتمع ككل من خلال الخلفية التاريخية التي استحدثها والتي تمثل منعطفاً مهماً في تاريخ مصر المعاصر، وينزع الإحساس الغيبي المتخلف بأن ما يحدث هو مجرد قدر ومكتوب علينا «وعد ومالناش فيه، أهه احنا

بإدينا حاجة؟» والتأكيد على أن «كل اللي بنعمله بإيدينا ولينا فيه!»...».

«شمس الضباع»

(١٩٧٦) ٩٥ د. (ألوان)

إخراج: رضا الباهي
سيناريو: رضا الباهي
تصوير: ثيوفان دي ساند
موسيقى: نيكولا بيوفاني
تمثيل: محمود مرسي، العربي الدغمي، هيلين كاتزراس

قبل ذلك، لم يكن من المتوقع أن يحظى أي فيلم تونسي يعرض في تونس بأي إقبال جماهيري ضخم. صحيح أن الجمهور السينمائي الذي كان عريضاً جداً في هذا البلد يومها، كان مهتماً بالأعمال القليلة التي تنتج من قبل مبدعي الفن السابع التونسيين، ولكن أبداً إلى حد أن يتدافع بالألوف ليشاهد واحداً من هذه الأعمال. ولكن حين اقترب العرض الأول لفيلم رضا الباهي «شمس الضباع» خلال دورة العام ١٩٧٩، لمهرجان قرطاج، في العاصمة التونسية نفسها، بدا المشهد في غاية الغرابة والمفاجأة: إذ قبل موعد عرض الفيلم بما لا يقل عن ساعة ونصف ساعة، كان قد تجمع عند مدخل صالة «الكوليزيه» عارضة الفيلم، ما يزيد على أربعة آلاف شخص... كل واحد يريد أن يشاهد الفيلم، وكل واحد مستعد لمزاحمة الآخرين كي يفعل. وبالتالي احتاج الأمر، حينها إلى تدخل الشرطة وهراواتها لتفريق الحشد المدهش الذي جاء ليشهد الروائي الطويل الأول لمخرج شاب آت من القيروان، ليعثر على نفسه في فن السينما. وليعثر في هذا الفن على وسيلة للاحتجاج ضد ما يراه سوءاً في بلاده: استسلام السلطات، وإذعان المجتمع أمام تحول الاقتصاد التونسي إلى اقتصاد سياحة يدمّر البيئة والنفوس، قبل أن يدمّر أي شيء آخر.

مهما يكن حتى وإن كان «شمس الضباع» الفيلم الأول الطويل لصاحبه، فإن الباهي كان معروفاً قبله، وعلى الأقل بفيلم متوسط الطول عنوانه «العتبات الممنوعة» كان عُرض، وفاز بالجائزة الأولى لمسابقة الفيلم القصير في مهرجان للسينما الناطقة بالفرنسية أقيم في بيت مري بلبنان عام ١٩٧٣. للفور بدا الفيلم صرخة ضد تحويل تونس (ومعظم بلدان العالم الثالث) إلى منتجع سياحي كبير يؤمه العجائز الأوروبيون و«يدنسون» أرضه.

ونـدرك الآن بعد هذه المقدمة أن هذا الموضوع نفسه هو الذي شكل محور «شمس الضباع»، ناقصاً مسألة التدنيس، طالما أن أحداثاً سابقة تجري، في معظمها في مسجد في القيروان، أما «أحداث» «شمس الضباع» ففي قرية سياحية قرب الشاطئ. واللافت هنا، وربما كان هو سبب تدافع الجمهور لمشاهدة عرضه التونسي الأول، أن الفيلم كان عُرض في عدد من المدن والمناسبات الأوروبية قبل أن تسمح الرقابة بعرضه في تونس. والفيلم يـدور من حـول قرية للصيادين في تونس،

تحولها الدولة إلى منتجع سياحي، محوّلة في طريقها أهلها الصيادين إلى أدلّاء للسياحة يعيشون على هامش ذلك الازدهار المزيَّف. والفيلم أتى يومها بالألوان ومن إنتاج أوروبي، ولا يوفر أي جهة لفضح واقع الأوضاع في تونس من خلال واقعية أنهت الفيلم باستسلام الصيادين أمام ذلك التحول «المذلّ».

ولئن كان استقبال الفيلم، بعد عرضه، كشف عن حماسة أقل من تلك التي سبقت العرض، فإن هذا نتج حينها من بعض خيبة أمل واتت الحضور، وكشفتها النقاشات التي تلت عرض الفيلم، حيث لم يتوان بعض المناقشين عن مهاجمة شكل الفيلم الذي اعتبره كثر أقرب إلى جماليات البطاقات البريدية من جراء جمال صورته، جمالاً يتناقض مع طبيعة الموضوع الذي يتطرق إليه. أما من ناحية الموضوع فقد رأى البعض يومها أن الفيلم يمس موضوعه بقدر ما من السطحية من دون أن يتمكن من الدخول في لب المشكلة، مدركاً منذ البداية حدود عمل روائي أراد أن يقول أشياء كثيرة في أقل من ساعتين، وأن يستعين بنجم مصري كبير (محمود مرسي) لم يَبدُ مقنعاً في دوره التونسي.

مهما يكن، لا بد من الإشارة هنا، للإنصاف، بأن خيبة الأمل الأولى إزاء «شمس الضباع» عادت وتقلصت لاحقاً لمصلحة الفيلم، بحيث إن كثراً من منتقديه الأشد ضراوة عادوا ورأوا فيه نوعاً من الريادة في موضوع سوف يتم التطرق إليه كثيراً بعد ذلك، ورأوا في جماليته، واستعانته بالنجوم، نقطة جذب للجمهور العريض، كما رأوا فيه محاولة، لن يتوقف الباهي، كما غيره عن خوضها مراراً وتكراراً بعد ذلك، لخلق إنتاجات مشتركة، مع مصر بخاصة، ومع فرنسا وغيرها أيضاً. وهو أمر كان يؤمل منه دائماً بأن يصب في مصلحة السينما التونسية.

ونشير في هذا الصدد، إلى أن أسهم «شمس الضباع» عادت بالتدريج لترتفع إلى درجة صار كثر يعتبرونه منذ ذلك الحين، واحداً من أفضل الأفلام العربية، إذ رأوا فيه ما لم يكن متفرجوه الأُول قد رأوه.

ويبدو ذا دلالة في هذا الإطار ما تكتبه ناقدة معاصرة لنا، شاهدَت الفيلم بعد نحو ثلث قرن من عرضه الأول، وهي رندة الرهونجي، التي كتبت تقول عنه: «... طرح رضا الباهي [في هذا الفيلم] رؤية متوازنة حول واقع لم يكن أبداً أفضل حالاً قبل أن يجتاحه التغيير، متجنباً بذلك رومانسية النظرة في معالجته السينمائية. فنراه يؤكد انتقال أهل القرية من بؤس إلى بؤس آخر، ناسفاً بذلك، وبجرأة، أحد مرتكزات الخطاب التونسي الرسمي لتكريس بنية اقتصادية تقوم في شكل أساسي على الانفتاح والسياحة، كاشفاً تداعيات هذا المنعطف الخطير في انتقال طبيعة الاقتصاد من الصيد، كقطاع منتج، على محدوديته في الأرياف، إلى السياحة، كقطاع خدمات مرتبط بحركة السياحة الخارجية، وما يمثله هذا التحول من تأثير في التركيبة النفسية والاجتماعية للفرد التونسي».

«شيء من الخوف»

(١٩٦٩) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: حسين كمال
قصة: ثروت أباظة
سيناريو وحوار: صبري عزت، عبد الرحمن الأبنودي
تصوير: أحمد خورشيد
موسيقى: بليغ حمدي
تمثيل: شادية، محمود مرسي، يحيى شاهين

عندما توجه المخرج المصري حسين كمال إلى مهرجان موسكو السينمائي، أواخر العام ١٩٦٩ لمرافقة عرض فيلمه «شيء من الخوف» هناك، كان يشعر كأن الأرض لا تتسع له، وأنه نَفَذ بفيلمه من «خرم الإبرة» كما يقول المثل. فالحال أنه قبل شهور قليلة كان الفيلم نفسه، تعرَّض لما يمكن أن يتعرض له أي فيلم يحمل معناه أكثر من معنى، ويبدو في نهاية الأمر، كأنه يحاول أن يفتح معركة مع السلطات القائمة.

في أوائل ذلك العام كان فيلم آخر لحسين كمال حقق من النجاح ما لم يكن حققه أي فيلم آخر في تاريخ السينما المصرية، (فيلم «أبي فوق الشجرة» من تمثيل عبد الحليم حافظ وعماد حمدي وناديا لطفي)، حيث كان التوازن قائماً بعناية، في الفيلم، بين نص إحسان عبد القدوس وأغنيات عبد الحليم حافظ وما يتطلبه الجمهور من فن السينما.

ولكن، في الوقت الذي كان فيه حسين كمال يحصد نجاحات «أبي فوق الشجرة»، وفي الوقت الذي كان يعد فيه لتحقيق فيلم عن رواية أخرى لكاتب آخر من كتّاب الزمن الناصري: «نحن لا نزرع الشوك» ليوسف السباعي، وجد أن من المنطقي له أن يحقق فيلماً يحاول فيه أن يقيم شيئاً من التوازن الفكري والسياسي بين تطلعاته الخاصة، وما تتطلبه المصلحة العامة. وهكذا حقق «شيء من الخوف» الذي ظل لفترة من الزمن طويلة، بعد ذلك، يعتبر فيلماً طليعياً يعد بقيام سينما جديدة في مصر.

في «شيء من الخوف» من بطولة محمود مرسي وشادية ويحيى شاهين عالج حسين كمال بعض الأوضاع السياسية في البلاد بلغة الرمز، وهذا الأمر لم ينطلِ، بالطبع، على الرقابة التي كانت شديدة ومتشددة في تلك الأزمان الصعبة، ولا سيَّما في كل ما من شأنه أن يطاول الأوضاع السياسية ويتضمن نقداً ما. وهكذا، ما إن عرض الفيلم خلال موسم الصيف حتى سارعت الرقابة إلى منعه معتبرة إياه فيلماً هداماً.

وكان الفيلم ـ كما نعرف ـ يتحدث عن عصابة تعيث فساداً في قرية مصرية بقيادة عتريس فارضةً أتاوات على الأهالي الذين يعيشون من جراء ذلك في خوف دائم. ذات يوم تقطع العصابة الماء عن الأهالي، لكن فؤادة، الصبية العنيدة تقوم بإعادة المياه المقطوعة؛ أما عتريس، فإنه لا يجرؤ على التصدي لفؤادة التي كان يحبها منذ الطفولة...

لذلك تصعيداً لحبه لها وعقاباً لما تفعله يقرر الاقتران بها بالقوة مجبراً والدها على توقيع عقد الزواج. وهنا يقود الشيخ إبراهيم الأهالي في ثورة للتنديد بالعقد وإعلان بطلانه، وتؤيده فاطمة والدة فؤادة. وهنا تقتل العصابة محمود ابن الشيخ ابراهيم يوم زفافه فلا يكون من الأهالي إلا أن يحاصروا قصر المجرم عتريس فيما تهرب فؤادة من براثنه كما يهرب رجال العصابة تباعاً حتى يموت عتريس محترقاً في قصره.

أمام مثل هذا الموضوع تساءلت الرقابة عما إذا لم يكن حسين كمال يقصد بفيلمه مصر وثورتها، حيث تمثل القرية مصر كلها، والعصابة حكامها الآتين من ثورة الضباط الأحرار في العام ١٩٥٢.

منع الفيلم للاشتباه بتضمنه هذا المعنى. لكن المخرج احتج، ووقف إلى جانبه في احتجاجه عشرات المثقفين والمفكرين، حتى وإن كان كثير منهم أعلن أنه لا يشاركه نظرته الواضحة في الفيلم. وصارت قضية منع «شيء من الخوف» قضية عامة، وصلت أنباؤها إلى الخارج.

ومثلما يحدث في مثل هذه الحالات، عادة، وصل الأمر إلى الرئيس جمال عبد الناصر. وعرض الفيلم أمام الرئيس وأمام عدد من معاونيه. وحين انتهى العرض، كان بدا على عبد الناصر استمتاعه بالفيلم، فهو عادة من هواة السينما ومن محبي السينما الجدية والطريفة سواء بسواء. انتظر مساعدو الرئيس تعليقاً منه، فبادر إلى الابتسام، ثم التفت إليهم وإلى أعضاء لجنة الرقابة الحاضرين العرض، وطرح بكل بساطة سؤالاً: «هل نحن عصابة؟» فجاءه الجواب بسرعة «لا.. أبداً.. يا ريس». وأكمل بسؤال ثانٍ: «وهل أنا رئيس عصابة؟» وجاءه الجواب نفسه من جديد، فقال وهو ينهض متوجهاً نحو باب الخروج: «إذا كان الأمر كذلك، لست أرى ما يمنع عرض هذا الفيلم».

وهكذا عُرض الفيلم وتنفس أصحابه الصعداء. وارتاح الرقباء لأنهم بات بإمكانهم أن يسمحوا بعرض الفيلم وهم يستظلون برأي رئيس البلاد. والحال أن هذه الحادثة تذكّر بحادثة مماثلة كان السينمائي الراحل صلاح أبو سيف يرويها وتتعلق بفيلمه «ميرامار». فهذا الفيلم أيضاً، بسبب نقده العنيف للثورة وقد تحولت إلى دولة، وللفساد وللأخطاء، منعته الرقابة من العرض، وسكت عن المنع حتى مؤلف الرواية التي أخذ عنها الفيلم، نجيب محفوظ.

في النهاية عرض الفيلم أمام أنور السادات بتكليف من عبد الناصر، الذي حين أبلغه السادات أن الفيلم ليس بالسوء الذي أعلن، أذن بعرضه شخصياً. وعُرض الفيلم وأثار ضجة. أما بالنسبة إلى «شيء من الخوف»، فإنه عُرض بعد موافقة «الرئيس»، وطفق يمثل مصر في المهرجانات العالمية، وحقق نجاحاً كبيراً في مصر وخارجها. أما مخرجه فإنه عاد، في عصر الانفتاح، وحقق أفلاماً كانت في انتقادها للناصرية أكثر وضوحاً بكثير مما جاء في «شيء من الخوف».

«صانع النجوم»

(١٩٧٧) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: محمد راضي
قصة وسيناريو وحوار: مجيد طوبيا
تصوير: ماهر راضي
تمثيل: محمود ياسين، سهير رمزي، سعيد صالح

عقب حرب تشرين ١٩٧٣، تعاون الكاتب القصصي مجيد طوبيا والمخرج محمد راضي، ليقدما واحداً من أفضل الأفلام التي تحدثت عن تلك الحرب؛ «أبناء الصمت» الذي كشف عن وجه آخر لتلك الحرب، كان من المفروض به أن يظل مطموساً، وجه الأبطال الحقيقيين الذين صنعوا الحرب بعيداً من ضجة الإعلام والكليشيهات البطولية الممجوجة التي حفلت بها أفلام تلك الحرب... وما أكثرها.

ولم يكن مستغرباً على طوبيا وراضي أن يقدّما عملاً متفوقاً؛ إذ إن لكل منهما تاريخ طيب، في المجال الذي يعمل فيه. فطوبيا واحد من أفضل كتّاب الجيل الشاب في مصر، وراضي واحد من السينمائيين المتميزين داخل جماعة السينما الجديدة. والاثنان معاً، ظلّا رغم بعض التنازلات التي فرضتها أوضاع أقوى منهما، محافظين على مستوى إبداعي جيد، يمكن تلمُّس آثاره في فيلمهما التالي «صانع النجوم»، والآثار التي نعنيها هنا هي: الفكرة الجيدة التي يتحرك من حولها الفيلم، والنيات الطيِّبة التي كانت إلى جانب الغضب المتفاعل، الحافز الأساسي لصنع الفيلم. غير أن المؤسف هو عدم احتواء الفيلم، من عناصر الجودة إلا على هذين الاثنين: فكرة جيدة ونيات موغلة في طيبتها.

الحكاية التي ينطلق منها «صانع النجوم» مبتكرة: فنان مسرحي شاب، تقوده ظروف معيَّنة للتعرف إلى نجمة سينمائية كبيرة، فتحبه، وتقدمه إلى «صانع للنجوم» أي إلى منتج من صنف أولئك الذين تحفل بهم الحياة السينمائية في القاهرة - ويتولى هذا تحويل الشاب إلى نجم سينمائي مرموق. والنتيجة تكون في تخلي الشاب عن خطيبته المكافحة إلى جانبه، وعن أصدقائه، وعن كل قيمة، ليصبح بضاعة استهلاكية تعيد وتكرر نفسها - على شكل نجم جماهيري - في أفلام ذات «حدوتة» لا تتغير. ولكن حين يحاول الشاب أن يتنبه لهذا المنزلق الذي سقط فيه، يكون الأوان قد فات، وتطحنه عجلة الرأسمال السينمائي، من دون أن يستطيع لها تغييراً، هو الذي كان يعتقد للحظة أنه إنما دخل هذا الوسط لكي يغيِّره من الداخل.

حول هذه الحبكة البسيطة، التي كان في وسعها أن تشكل ذريعة لفيلم متميز وفاضح لآلية العمل السينمائي، بنى محمد راضي ومجيد طوبيا سيناريو بالغ التعقيد والتفكك في آن واحد، ولقد أتى الإخراج ببلادته الغريبة ليسهم في ترسيخ هذا التفكك، ولا سيَّما أنه حاول أن يستعمل أسلوباً كاريكاتورياً أغرق الشخصيات في إطاره، فأتت غير مقنعة، بل

بعيدة من الصورة التي من شأنها أن تكون مقنعة للجمهور.

لقد قدم المخرج هنا «شخصيات الحد الأقصى» اعتقاداً منه أن في وسعه بهذا أن يؤثر في الجمهور. لكن هذه الشخصيات، إضافة إلى المشاهد الوعظية، وانقسام بناء الشخصيات كلها إلى طيبين (هم المتصدون بيأس إلى هذا الواقع)، وأشرار، جعل الفيلم يبدو وكأنه يخوض في عالم أكبر منه كثيراً، والمخرج يبدو وكأنه عاجز عن الإمساك بموضوعه وإيصاله بيُسر وبساطة إلى الجمهور. ويبدو أن ولَهَ محمد راضي باللامعقول (وهذا تجلّى بصورة خاصة في فيلمه القديم «الحاجز») جعله يبالغ في إضفاء الصورة الكاريكاتورية على الشخصيات.

أضف إلى هذا أن التطويل المتعمد في بعض المشاهد (والحذف غير المبرر والواضح بجلاء، لمشاهد أخرى) جعل الفيلم أقرب إلى إثارة سأم المتفرجين، منه إلى إثارة انتباههم ويقظتهم إزاء المؤامرة التي تحيكها ضد ذوقهم وواقعهم، تلك السينما التي يصنعها معلمو الستديوات القاهرية.

أضف إلى هذا أن ضياع المخرج بين الميلودراما والوعظ والرغبة في التجديد (من دون أن تتوافر له الإمكانات التقنية الملائمة، كما يبدو)، جعل الفيلم يحيد عن غايته الأساسية التي هي نقد السينما المصنعة في القاهرة من داخلها.

والواقع أن هذا الفيلم يطرح أمامنا السؤال التالي: هل يمكن حقاً. فضح هذا الفن الاستهلاكي من الداخل، أي بأدواته نفسها؟ حتى لو كان الجواب هنا بـ «نعم» سيبدو واضحاً أن الأداة قد أفلتت من يد محمد راضي، ولعل ما ساهم في هذا الإفلات توجُّه المخرج إلى المبالغة في استخدام أدوات السينما الاستهلاكية: نجوم شباك كبار، مشاهد جنس ومشاهد رقص مسهبة، ممثلين كوميديين مستهلكين وغير مقنعين، إضافة إلى حبكة روائية (وتسلسل درامي)، بدا واضحاً أنهما لم يقنعا أحداً.

فهل يؤدي هذا إلى سؤال آخر: هل كان بوسع الفكرة والنيات نفسها، أن تنتجا فيلماً جيداً ومقنعاً لو كان المخرج أكثر جدية وتمكناً من محمد راضي؟ ربما. ويكفي لاستنتاج هذا، مقارنة «صانع النجوم» بفيلم يوغوسلافي شبيه به إلى حد ما عرض خلال إحدى دورات مهرجان «كان» هو «رائحة زهر الحقول»... كذلك تكفي المقارنة بين لقطتين لهما وظيفة متشابهة: لقطة محمود ياسين حين يلمح خطيبته منى، وهو يحيي الجماهير المصفقة له في «صانع النجوم»، واللقطة التي ينظر فيها مارتشيلو ماستروياني، في نهاية فيلم «الحياة اللذيذة» الذي أخرجه الإيطالي فدريكو فلليني، إلى الصبية التي تحيّيه ولم يتعرف إليها في اللقطة الأخيرة من الفيلم.

طبعاً، ليس معنى هذا أن المطلوب من راضي أن يكون فلليني آخر... ولكن المطلوب منه أن يستفيد... حتى ولو من الأفلام الأميركية المتكاثرة التي تطمح إلى فضح هوليوود من داخلها.

«الصدمة»

(٢٠١٢) ١٠٢ د. (ألوان)

إخراج: زياد دويري
سيناريو: زياد دويري وجويل توما
قصة: ياسمينا خضرا
تصوير: توماسو فيوريللي
موسيقى: إريك نيفو
تمثيل: علي سليمان، إفغينيا دودوينا، ريمون آمسالم

بداية لا بد من الإشارة إلى أن فيلم «الصدمة» للمخرج اللبناني زياد دويري، يقف على حبل مشدود. لكننا لا نرى في هذا الوقوف ضعفاً في الفيلم بل قوة فيه، وعلى العديد من الصعد؛ منها ما هو سياسي وما هو تعبيري، بل كذلك ما هو - وهذا جوهر الأمر هنا كما سوف نرى بعد قليل - ما يتعلق بخرق الفيلم لعدد لا بأس به من المحظورات المسلّم بها في التاريخين السياسي والإعلامي العربيين.

ففي هذا الفيلم، الذي اقتبسه دويري ومشاركته في كتابة السيناريو جويل توما بتصرف وحرية من رواية معروفة للكاتب الجزائري «ياسمينا خضرا» صدرت العام ٢٠٠٥، تطالعنا حكاية الطبيب الفلسطيني أمين الجعفري، الذي رغم أنه من فلسطينيي الضفة ويعيش ويعمل في تل أبيب، مثله مثل الألوف من فلسطينيي الداخل، تمكن بدأبه وكفاحه من أن يؤمن لنفسه مكانة داخل المجتمع الإسرائيلي كجرّاح ناجح، وتمكن من أن يحقق مستوى عيش متميز لنفسه ولزوجته الحسناء. ونحن نشهد معه عند بداية الفيلم حفلاً تكريمياً كبيراً يقام له ويمنح فيه جائزة إسرائيلية كبيرة.

ولئن استبدَّ بنا العجب لغياب زوجته عن الاحتفال، فإننا سرعان ما سننسى ذلك الغياب، إذ نجد الرجل محوطاً بأصدقاء ومعجبين حقيقيين. لاحقاً سنعرف سرّ غياب الزوجة، ولكن قبل ذلك سيستدعى أمين الجعفري إلى المستشفى على عجل، لأن تفجيراً انتحارياً وقع في تلك الأثناء في مطعم أسفر عن سقوط قتلى وجرحى. يقوم أمين بإنقاذ الجرحى حتى من دون أن يطرح على نفسه تساؤلات... لكن تساؤلات من نوع آخر سوف تطرح عليه ليلاً، حين سيستدعى إلى المستشفى مرة أخرى، إنما هذه المرة لإعلامه أن زوجته قتلت في التفجير، وأن عليه أن يتعرف إلى جثتها في المشرحة. يفعل ذلك طبعاً وسط صدمته وحزنه القاتل ويبدأ في استعادة بعض ذكرياته معها غير قادر على تصديق أنها رحلت هكذا.

غير أن هذا سيبدو هيّناً أمام الصدمة التالية: أمام الاستدعاء الجديد، من قبل الشرطة هذه المرة. زوجته هي التي نفذت العملية الانتحارية، التي أسفرت عن مقتل ١٧ شخصاً، بينهم ١١ طفلاً كانوا يحتفلون بعيد ميلاد أحدهم في المطعم المستهدف. هذه المرة يرفض أمين التصديق كلياً. لا يمكن أن تكون زوجته الفاعل، فهذا الإرهاب هو - عادة - من فعل المتشددين الإسلاميين، وزوجته ليست

متشددة، ولا حتى مسلمة، إنها مسيحية، ومنذ أن تعرّف إليها لم يَبدُ عليها أي إشارة تنمّ عن استعداد ما لفعل ما تتهمها الشرطة به. وأثناء ذلك، سيكون الجميع تقريباً قد تخلوا عنه، ستكون حياته قد باتت على وشك الانهيار. فبالنسبة إلى الشرطة، كما إلى المجتمع المحيط بأمين الجعفري في تل أبيب، لم يعد هذا فقط أرمل الراحلة «المخدوع»، بل لا بد من أنه هو الآخر متواطئ معها... وهكذا يصل إلى جحيمه. ولا يعود ما يهمه مكانته وعمله وحياته، بل صار كل ما يهمه الآن أن يعرف لماذا؟ لماذا وكيف حولت زوجته الحبيبة الجميلة السعيدة جسدها قنبلة قاتلة؟ كيف ومتى حدث هذا؟ من حرّضها؟

وهكذا، يبدأ رحلته وسط شكوك الشرطة وعداء معارفه السابقين من اليهود، الذين كانوا عالَمه و«أهله» قبل أيام، ليتوجه إلى نابلس، حيث عرف أن زوجته كانت تتردد بين الحين والآخر... وهو في رحلته النابلسية هذه يلتقي أخته وبعض أفراد عائلته من الذين «حرمه» نجاحه المهني في «المكان الآخر» من لقائهم منذ عشرين سنة وأكثر... لكن الفيلم ليس فيه هنا متسع من الوقت لإدانته على جحوده.

في الفيلم يريد أمين أن يتبع خطوات زوجته، في الوقت الذي يعيش استعادة ماضيهما معاً، ولكن دائماً بقصد أن يفهم. إنه الآن لا يريد أكثر من أن يفهم ما الذي حدث... لكنه مع انتهاء الفيلم لن يكون قد روى ظمأه كثيراً، فهناك في فلسطين حيث تتحدث الملصقات عن زوجته كشهيدة بطلة، لم يجد كثراً يرحّبون به، بعضهم لأنه لم يستسغ نجاحه «الغامض» لدى العدو، وبعضهم لأنه يخشى أن تكون الاستخبارات الإسرائيلية هي من أرسله لتقفّي آثار شيخ أصولي يدعى مروان عرف أن زوجته كانت على اتصال به، وأنه هو مَن جنّدها. وأمين حين يحاول لقاء هذا الأخير يُطرد بقسوة ويُضرب ويُهدد.

لكن الطريف هنا، والذي لا يجد المتفرج تفسيراً له، هو أن أمين يستدعى ذات لحظة إلى لقاء سري، يجد نفسه فيه من دون مقدمات سينمائية منطقية، في حضرة قسيس مسيحي يحاضر أمامه حول القضية وضرورة الإرهاب ـ طبعاً لا يسميه هذا إرهاباً، بل «نضالا» ـ... والغريب أن أمين بعد هذا اللقاء سيجد نفسه كمن فهم فعلة زوجته بشكل أفضل وعثر على الإجابات التي كان يتطلع إليها، إذ إنه سيعود بعد ذلك إلى تل أبيب متجهماً رافضاً منطق معارفه... إنما من دون أن نعرف ما الذي ستكونه خطواته المقبلة. نعرف فقط أن رفضه الأول لما فعلته زوجته لم يعد الآن على مثل ذلك الوضوح.

سينمائياً، يبدو هذا التبدل ضعيفاً من ناحية بناء السيناريو، بخاصة أنه يتلو اللقاء المفتعل والمقحم مع القسيس، كبديل للقاء مع الشيخ مروان. والحال أن المرء يجد نفسه هنا، للتعامل المنطقي مع الفيلم، مضطراً إلى التغاضي عن هذا اللقاء، معتبراً إياه تنازلاً ما من المخرج... فإنْ فعل، سيستعيد نظرة إلى «الصدمة» تجد فيه مساهمة في الدور الجديد الذي بدأ يلعبه نمط معيّن من سينما تنتَج منذ

سنوات في فلسطين، كما في إسرائيل، تسعى إلى العبور من اليقينيات القديمة إلى مجابهة الوضع الحقيقي بكل تشعباته... ونعرف أن هذا النوع السينمائي يسير دائماً وسط الرمال المتحركة، لأن المعضلة الأساس تكمن في الهوة الكبيرة التي تفصل بين منطق العقل الذي لا بد له من أن يتسم ببرودة هائلة إزاء أحداث ومواقف شديدة السخونة ودائمتها، وعالم العواطف والغرائز والأحكام المسبقة.

في إسرائيل اعتُبرت أفلام هذا النوع من «زيارة الفرقة» إلى «العروس السورية» و«بستان الليمون» مروراً بـ «لبنان» و«فالس مع بشير» وشرائط كثيرة غيرها، خنجراً في خاصرة الصهيونية واليمين الإسرائيلي، وربما وجود دولة إسرائيل نفسها كقوة احتلال وقهر، ولكن السينما المقابلة من أفلام ميشيل خليفي المتسائلة حول مسؤولية الذات في ما حدث، إلى أفلام إيليا سليمان الناقدة للذات بقوة وتهكم، مروراً بسينما شيرين دعيبس ونجوى نجار وهاني أبي أسعد ذات الأسئلة الحارقة لم تحظَ عندنا بما يكفي من تفاعل ونفوذ في الأذهان والذهنيات. كلها لا تزال أقرب إلى أن تكون سينما ملعونة في بيئة يصعب عليها أن تفيق من غفلة اليقين الجاهز.

وزياد دويري بفيلمه الجديد هذا، ضمّ نفسه إلى هذا العالم المشاكس... فهل يجد الفيلم عزاءه، إذ منع عرضه لدى جمهوره الطبيعي، الجمهور العربي الذي يريد الفيلم أن يحرِّضه على السؤال؟ وهل يجد عزاءه إن أكدنا أنه فيلم مشغول بشكل جيد من الناحية السينمائية، يؤكد من جديد قوة لغة سينمائية متحركة تشتغل على نمط يوازن بين التقطيع خلال التصوير والتقطيع خلال التوليف، ويعطي أهمية كبيرة لدور الممثل؟ في ثلاثة أفلام حتى الآن ـ «بيروت الغربية» و«ليلى قالت هذا» قبل «الصدمة» ـ أثبت دويري حضوره القوي في السينما العربية الشابة، بلغة سينمائية شديدة التنوع، كما في اختيارٍ للمواضيع يبدو للوهلة الأولى انتقائياً، لكن ما يؤمن له وحدته ذلك الهم الذي تحمله سيناماه مهما نوّعت في جغرافيتها ودنوّها أو بعدها من الذات.

«صراع الأبطال»

(١٩٦٢) ١١١ د. (أسود وأبيض)

إخراج: توفيق صالح
إنتاج: أفلام عز الدين ذو الفقار
قصة: ع. ذو الفقار، عبد الحي أديب، محمد أبو يوسف
سيناريو: توفيق صالح
تصوير: كمال كريم
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: سميرة أحمد، شكري سرحان، صلاح نظمي

في العام ١٩٩٤، كان قد مضى نحو ثلث قرن على تحقيق المخرج المصري توفيق صالح فيلمه الثاني «صراع الأبطال». ومع هذا حين كان هذا المخرج في بلدة خريبكة المغربية حيث عُقد مهرجان للسينما كرّم

توفيق صالح خلاله، ووجد صالح نفسه ذات سهرة يُجر إلى الحديث عن هذا الفيلم، وقف من دون مقدمات وراح يروي الكيفية التي أنجزت فيها معظم المشاهد الخارجية، ومشاهد المجاميع لفيلم «صراع الأبطال». كانت تلك السهرة لحظة سينمائية نادرة، اختلط فيها تأثر المخرج الدرامي بذكرياته بحبه للسينما، بحنينه إلى زمن مضى، في شكل مدهش: لقد روى يومها طوال ما يقرب من ساعة كاملة، تفاصيل الفيلم، وعلاقة الفريق العامل فيه بسكان الريف الذين صُوِّر الفيلم في مناطقهم واستخدموا فيه كومبارس... ناهيك بالمفارقات، من استيلاء العمدة على أجور الكومبارس، إلى عدم استساغة الرجال أن تظهر صور نسائهن في الفيلم وما إلى ذلك.

يومها وحين توقف توفيق صالح عن الحكي، التفت الحضور إليه وقالوا كما ولو بصوت واحد: ترى لماذا لا تحقق اليوم فيلماً عن تصوير ذلك الفيلم؟ رفض صالح الفكرة بإشارة من يده وقال: لندع الماضي للماضي... فهو لا يعود. وطبعاً كان توفيق صالح مخطئاً في موقفه ذاك. لأن حكاية مثل حكاية تصوير «صراع الأبطال» كانت، حقاً، جديرة بأن تروى في فيلم جديد «يزور» الفيلم القديم.

ولكن يبدو أن ما هو طريف و«سينمائي» في ذكريات توفيق صالح، كان يغلب عليه ما هو مرير أيضاً. ذلك أن مخرجاً مبدعاً مثله، إذا كان، يومها، فيلمه الأول «درب المهابيل»، عن قصة وسيناريو نجيب محفوظ، قد حقق له نجاحاً جماهيرياً واعداً، محمساً له على مواصلة مسار سينمائي كان يراد له أن يكون استثنائياً في تاريخ السينما المصرية، شكلاً وموضوعاً وأسلوب إنتاج، فإن الفيلم الثاني، رغم قوته وجدية موضوعه ولغته السينمائية المتفوقة ـ أو بسبب هذا كله على الأرجح ـ، أخفق في الوصول إلى الجمهور العريض الذي كان يتوخى الوصول إليه، وليس فقط في الصالات، بل بخاصة قبل ذلك، أي خلال التصوير، حيث، فيما توجه الفريق العامل في الفيلم إلى الريف لإنجاز مشاهد من فيلم كان يرى أنه يعني أهل الريف ويمكنه أن يحكي عنهم ويعلمهم وينورهم، خارطاً إياهم في مسار ثوري نضالي، عومل هناك بكل قسوة ولامبالاة، واعتُبر العاملون فيه مجرد «مثقفين» من أهل المدن يجدر اقتناص ما يمكن اكتسابه منهم، مادياً... فقط. والحقيقة أننا لو درسنا هذا الموقف التناقضي في شكل معمَّق، ربما نجد صورة فصيحة لمعضلة التحديث التنويري في وطننا العربي، وليس في الريف المصري وحده.

ومهما يكن من أمر، لا بدَّ من القول هنا إن هذا هو بالذات الموضوع الأساس في فيلم «صراع الأبطال» ١٩٦٢ الذي لولا إقدام القطاع العام في السينما المصرية على إنتاجه، يومها، من طريق شراكة إنتاج عز الدين ذو الفقار، لما كان وجد. ففي ذلك الحين، وبعد صدور القرارات الاشتراكية في مصر، وهي أدت إلى هروب الرساميل غير المصرية ـ وربما بعض المصرية أيضاً ـ التي كانت تستثمر في إنتاج أفلام مصرية تجارية

رائجة، ساد نوع من سينما أكثر جدية مدعومة من الدولة... غير أن مشكلة هذا النوع من السينما كمنت في أنه جاء أبكر من وقته، وتسرّع في طرح مواضيع جادة وحيوية على جمهور كان اعتاد السينما الترفيهية السهلة طوال عقود وعقود.

ويومها إذا كان معظم السينمائيين المصريين الذين جربوا حظهم في سينما القطاع العام الجدية، قد عادوا بعد سنوات قليلة إلى السينما السائدة، بعدما أخفقوا في جعل الأفلام الجيدة بديلاً لها، رفض تلك العودة قلة من المبدعين ففضلوا، إما التوقف أو مواصلة تحقيق أفلام خاسرة. وكان من هؤلاء توفيق صالح، الذي يمكن أن نقول اليوم إن فيلمه الذي يتحدث عنه هنا، إنما قدم صورة مبكرة لما ستكون عليه الأمور، بالنسبة إلى إبداع يتوخى خير الشعب وإثراء فكره... والشعب منه براء.

ولعل في إمكاننا هنا أن ننطلق من هذا الكلام لنقول إن توفيق صالح، على أية حال، لم يكن وحده الذي عرف كيف يرسم في شكل مسبق، صورة واقعية لحقيقة العلاقة بين فكر التحديثيين والمجتمع، فقبله وفي موازاته كانت هناك أفلام وأعمال كثيرة ترسم الصورة نفسها، ومنها «الجبل» لخليل شوقي عن رواية بالاسم نفسه لفتحي غانم.

تدور أحداث «صراع الأبطال» الذي كتب له السيناريو توفيق صالح بنفسه عن قصة تشارك في رسم خطوطها كل من عز الدين ذو الفقار وعبد الحي أديب ومحمد أبو سيف، في منطقة ريفية مصرية يعمل أهلها في الزراعة، أسوة بالغالبية العظمى من سكان أرياف مصر... غير أن هذه الأحداث لا تدور - ولأسباب سياسية طبعاً - في الزمن الذي صُوِّر فيه الفيلم، بل في العام ١٩٤٨، أي قبل الثورة بسنوات. وهي تتمحور من حول الطبيب الشاب المتخرج حديثاً شكري الذي يتجه ليعيش في تلك القرية النائية في الريف، وهدفه أن يخفف عن السكان أمراضهم، ويساعدهم على درء الفقر والجوع، اللذين يرى أن الأقدار والتخلف مسؤولان عنهما.

بيد أن ما سيكتشفه شكري بالتدريج، هو أن المسؤولية عن هذين الأمرين ليست قدرية، بل مرتبطة بالإقطاعي عادل بيه، الذي يمتلك البلاد والعباد هناك ويسيطر على الناس دافعاً إياهم في كل لحظة إلى العيش والتصرف وفق مشيئته. أما من يحاول الخروج عن طاعته فإنه يختفي أو يرسل إلى مصح الأمراض العقلية. هكذا إذ يفهم الطبيب الشاب هذه الحقيقة يبدأ بالتصدي للإقطاعي مساعداً السكان على المطالبة بحقوقهم مداوياً إياهم... ما يخلق وداً بينه وبينهم، واجداً في الوقت نفسه صراعاً بينه وبين الإقطاعي، ولكن أيضاً، بينه وبين القابلة المحلية أم هلال، التي تجده منافساً قوياً لها اكتسب قلوب الفلاحين ويكاد يقطع رزقها.

وفي الوقت نفسه يكون هناك الجنود الإنكليز، الذين لا يتورعون عن إلقاء بقايا طعامهم للفلاحين، ما يتسبب في انتشار داء يبدأ في إصابة الناس، ليكتشف الطبيب لاحقاً أنه داء الكوليرا الذي سرعان ما يصبح وباء.

وحين يطلب الطبيب من السكان هنا، أن يكفوا عن تناول الطعام الذي يُرمى إليهم، يتخلى الفلاحون عن طاعته، وقبل أن يتبين له في شكل قاطع أنه الكوليرا، يعمد كي يتيقن من الأمر ويقنعهم إلى نبش جثة ميت ويشرِّح الجثة ليتيقن أن الداء هو الكوليرا. وهنا بدلاً من أن يكون هذا الدليل القاطع وسيلة لكشف صدقية الطبيب ودفع السكان إلى إطاعة إرشاداته للنجاة من هذا الوباء... يصبح الطبيب عدو المجتمع الرقم واحد... ولكن هذه المرة، لأنه نبش جثة ميت وأجرم في حق التقاليد وما هو مفهوم من تعاليم الدين على الصعيد الشعبي.



والحال أن هذه الحبكة تسير، في الفيلم، بالتوازي مع حبكة أخرى محورها، هذه المرة، المرأة وحكاية حب وزواج بين شكري والمدرّسة عفاف التي يكون الطبيب سابقاً، قد أنقذها وأعاد إليها الاعتبار على الضد من إشاعات مغرضة تناولتها، وبدفع من الإقطاعي عادل بيه الذي، إذ كان في الماضي على علاقة معها، أراد أن يبقيها عشيقة له، حتى بعد زواج رتبه له الأهل. وإذ يتمكن شكري من إنقاذ عفاف وسمعتها يتزوجها، لتصبح شريكته في كفاحه.

المهم أنه في خضم الصراع، هذه المرة، بين شكري وتقاليد الأهالي التي تتضافر مع مصالحهم ومع تحريضهم ضد شكري من قبل عادل بيه وأم هلال في الوقت نفسه، يكاد شكري يستسلم لولا أن وزارة الداخلية ترسل إليه قوة لحمايته، وكذلك لمحاصرة السكان بغية منعهم من الخروج بمرضهم إلى خارج القرية... وبفضل هذا كله يتمكن شكري من شفاء السكان وبالتالي إثبات أنه كان على حق. أما الوزارة فتعيِّنه مسؤولاً عن مكافحة الكوليرا، ما يجعله ينتقل إلى قرية أخرى، مع زوجته هذه المرة، للقيام بالمهمة ذاتها.

من الواضح، من ناحية الجوهر الفكري للفيلم، أننا هنا بصدد عمل مبكر، لم يستسهل الأمور فيلقي اللوم على السلطات، بل إنه يصور الصراع على حقيقته: بين تحالف يضم أصحاب المصالح والتخلف... وبين الفكر التنويري، الذي لن ينتصر إلا بعد أن يلقى دعماً من السلطات، رغم عسفها. وفي هذا المعنى يبدو لنا الفيلم شديد المعاصرة، وسابقاً لأوانه.

ويمكننا أن نقول هذا عن معظم الأفلام - القليلة على أية حال - التي حققها توفيق صالح، الذي عاد من بعدها وصمت عن خوض نضاله الفكري من طريق السينما، إلا في مرات نادرة، أنتجت مرة فيلماً عن كتاب توفيق الحكيم **يوميات نائب في الأرياف**، ومرة فيلماً - مميزاً - عن قضية فلسطين هو «المخدوعون» إنتاج سوري، ١٩٧٢ عن قصة لغسان كنفاني.

«صراع في النيل»

(١٩٥٩) ١٢٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: عاطف سالم
قصة وسيناريو وحوار: علي الزرقاني
تصوير: فارس وهبه
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: هند رستم، عمر الشريف، رشدي أباظة

يمكن اعتبار هذا الفيلم - في أحسن أحواله - عملاً واقعياً يقدم صورة مشوقة، وإنسانية في الوقت نفسه، لجانب من الحياة المصرية لم يكن معروفاً يتعلق بالحياة في المناطق المحيطة بنهر النيل بعيداً من القاهرة، أما في أسوأ أحواله فهو نوع من فيلم «رعاة البقر» على الطريقة المصرية، ونوع من «فيلم الطريق». لكنه بين هذا وذاك، فيلم عن الصراع الأبدي بين الخير والشرّ، إنما على خلفية اقتصادية واضحة، كما على خلفية تحديثية مضمرة إلى حد ما.

في المقام الأول، إننا أمام فيلم سينمائي بالمعنى البصري للكلمة، وفيلم شعبي جمع له مخرجه بعض أفضل ممثلي المرحلة، وعدداً من العناصر التي تعتبر جاذبة للجمهور العريض، ومن هنا لم يشكل نجاحه مفاجأة لأحد، حتى ولا على صعيد النجاح النقدي، إذ اعتبر من جانب النقاد نموذجاً لما يمكن صنعه في ذلك الحين. وفي المقابل إننا أمام فيلم مغرق في محليته، ومن هنا كان مدهشاً حقاً، نجاحه الكبير خارج مصر.

يتمحور الفيلم من حول مجاهد الذي يعتبر في قريته الواقعة على نهر النيل، رجل المهمات الصعبة وأحد الأبطال المحليين. ومن هنا لم يكن غريباً أن يكلّفه الريس جاد بمهمة التوجه إلى القاهرة لشراء مركب حديث يستخدم بدلاً من المراكب المحلية التي ولى زمانها. ويسلّمه المال الذي جمعه من أهالي القرية ثمرة كدهم لشهور، ليدفعه ثمن المركب (الرفاص)، وإذ سيصطحب مجاهد معه الشاب محسب ابن الريس جاد يوصيه به خيراً. وحتى الآن تبدو الأمور طبيعية وجيدة، لكن الحاقد أبو سعفان الذي لا يضمر الخير للريس جاد يستثار من هذا كله ويكلّف مساعده المدعو هشام ورجاله بتعقب مجاهد ومحسب، لقتل هذا الأخير والاستيلاء على المال.

في بداية الإبحار يرسو المركب في قنا حيث يغري هشام محسب بمشاهدة المولد متعقباً إياه مع اثنين من مساعديه كي ينشلوا منه المال... وبالفعل كانت الغازية نرجس تقدم رقصها لإغواء محسب، بتأليب من هشام الذي يتمكن من نشل المال من محسب، لكن مجاهد يسترده ويخفي المحفظة التي تحويه في حجرة مُحكماً إغلاقها. وهنا تنتقل نرجس إلى مستوى ثانٍ من إغوائها محسب إذ تلجأ إليه كي يجيرها من صاحب الخيمة الذي يستغلها، فيقبل مجاهد بذلك بشروط، ويبقيها على المركب حيث ترقص مغوية الرجال بمن فيهم محسب، الذي سيقع في هواها إلى درجة أنه يرضى الزواج منها رغم معارضة مجاهد الذي يقرر أمام عناد محسب أن يقتلها، لكنها

تتمكن من إحباط محاولاته، حتى تندلع معركة أخيرة حين يهاجم هشام ورجاله المركب وتصاب نرجس، لكن مجاهد يتمكن من الانتصار عليهم ويعود بالرفاص إلى القرية وقد نصّب محسب ريساً عليها وسط ترحيب الأهالي به كبطل محلي كبير...

عن هذا الفيلم تقول الناقدة فريال كامل: «تقع غالبية الأحداث على مركب شراعي في النيل، ما يعد أكبر تحدٍّ لمبدعي الفيلم (...). كما إن المخرج صاغ أحداث الفيلم في صيغة مباراة في حبك الحيل بين نرجس الغازية ومجاهد ما أضفى التشويق على السرد..».

«صراع في الوادي»

(١٩٥٤) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: يوسف شاهين
قصة: حلمي حليم
سيناريو وحوار: علي الزرقاني
تصوير: أحمد خورشيد
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: فاتن حمامة، عمر الشريف، زكي رستم

السؤال الذي يمكن البدء هنا في طرحه هو التالي: هل كان من شأن شاهين أن يحقق «صراع في الوادي» ثم من بعده «شيطان الصحراء» فـ «صراع في الميناء»، لولا أن الثورة كانت اندلعت وبدأت تحقق نجاحاتها واستقرارها، بعد عامين على ذلك الاندلاع؟ ربما يكون الجواب نعم. ومع هذا لا بد من الافتراض بأن الأفلام نفسها لو حققت من دون الثورة، كانت ستكون مختلفة بعض الشيء. ربما كانت ستكون أكثر احتجاجاً على الأوضاع القائمة، مع نهايات قد تشبه، نهاية «الأرض» أو نهاية «عودة الابن الضال»، أو حتى «العصفور» (وهي أفلام سيحققها شاهين لاحقاً). أما هنا في هذه الأفلام التي نتحدث عنها، فإن النهايات أتت سعيدة: انتصارية بكل وضوح. ذلك أن الحس الثوري كان قد بدأ يفعل فعله. وما سينما شاهين في ذلك الحين، وسينما غيره من السينمائيين من أنصار الثورة، سوى تسجيل لانتصارات هذه الأخيرة. وبعد هذا، هل يهم كثيراً أن يشير «صراع في الوادي» الذي حقق عام ١٩٥٤، إلى أن أحداثه وقعت عام ١٩٥١، أي عشية الثورة؟

ثلاثة أمور جديدة، جاء بها هذا الفيلم: فهو أولاً، اكتشف عمر الشريف، الذي مثل هنا للمرة الأولى، آتياً من دراسته في «كلية فكتوريا» مغيِّراً اسمه بعدما كان ميشال شلهوب؛ وثانياً، جمع عمر الشريف بفاتن حمامة، نجمة النجوم الصبية الحسناء في ذلك الحين، لينطلق الإثنان بعد الفيلم في حكاية حب شغلت الصحافة وأهل السينما طويلاً، قبل أن تتوج لاحقاً، بطلاق فاتن من زوجها المخرج عز الدين ذو الفقار واقترانها بالشريف؛ ومن ناحية ثالثة، استخدم الفيلم وربما للمرة الأولى في السينما المصرية على مثل هذا الحضور والقوة، الكاميرا المحمولة باليد، بخاصة في مشاهد المطاردة الرائعة بين آثار الأقصر.

ولعل في إمكاننا القول إن هذا كان فتحاً جديداً، ليس في السينما المصرية وحدها، ما جعل تلك اللقطات تبقى في الذاكرة حتى بعد أن ننسى موضوع الفيلم كله.

وموضوع الفيلم أساساً هو الإصلاح الزراعي. ففي ذلك الحين كانت الثورة المصرية وقد بدأت تتحول إلى دولة، قد جعلت من قوانين الإصلاح الزراعي، سلاحها الأساس لتجميع الشعب الريفي من حولها. ولا شك في أن القضية الزراعية في مصر هي أم القضايا، وأن الصراعات الطبقية (الخفية غالباً) في الأرياف المصرية، صراعات أساسية وغالباً ما تكون دموية، وهي صراعات يكون طرفاها عادة، طبقة الإقطاعيين من ملّاك الأراضي، وطبقة الفلاحين البائسين.

وخلال العهود السابقة على الثورة، ومنذ زمن بعيد، كان الانتصار دائماً من نصيب الإقطاعيين، بفضل مساندة السلطة لهم. من هنا، ما إن انتصرت الثورة حتى أرادت أن تجعل من الإصلاح الزراعي فرس رهانها الأساسي. وهكذا صدرت قوانينه منذ العام الأول للثورة. غير أن الإصلاح لم يكن ـ طبعاً ـ جذرياً، بل كان يتطلع، بالأحرى، إلى خلق نوع من المصالحة الطبقية يحسّن أحوال الطبقات الفلاحية البائسة، من دون أن يسحق الإقطاعيين تماماً.

ولم يكن هذا الموضوع الأساس لـ «صراع في الوادي» مصادفة، علماً بأن في هذا الفيلم مواضيع أخرى كثيرة، متشعبة هي غناه ونقطة الجذب فيه: الحب وقدرته على الانتصار؛ الشر الذي لا بد من أن يُهزم في نهاية الأمر؛ صراع الأجيال... وما إلى ذلك.

يتمحور الفيلم، الذي يروى لنا في شكل أساسي بصوت بطله أحمد (عمر الشريف) من حول ما عاشه هذا المهندس الزراعي الآتي من الطبقة المسحوقة، لكنه تمكن من أن يحصّل تعليماً عالياً، قرر أن يضعه في خدمة أبناء طبقته. وهؤلاء كانوا يعانون عسف الباشا الإقطاعي الذي ينتج، مثلهم قصب السكر ليبيعه في مصانع السكر ما يشكل لهم منافسة غير شريفة وغير عادلة، إذ إنه هو قادر على أن يؤمن منتوجه من القصب مستنداً إلى مكانته وإلى مسايرة السلطات له، إضافة إلى قدرته التنافسية على أساس أنه قادر على إنتاج كميات أكبر بتكلفة أقل (ولا ننسَيَنَّ هنا أننا في العام ١٩٥١). من هنا يكون أول تدخل لأحمد، على شكل توفير إمكانات علمية جديدة تدعم إنتاج صغار المزارعين ما يمكّنهم من أن يكونوا منافسين هم بدورهم. ويشعر الباشا أن تدخل أحمد هذا يشكل خطراً عليه وعلى شؤونه الاقتصادية، فيبدأ بمضايقته والتصدي له. لكن أحمد لن يأبه بهذا، خصوصاً أن آمال، رفيقة طفولته، وابنة الباشا (طبعاً) ستعمل لتدعمه، انطلاقاً من قصة الحب التي تجمعهما.

وإزاء هذا كله يتضافر غضب الباشا على أحمد وخوفه من أساليبه العلمية، مع غيرة رياض، ابن عم آمال، عليها من أحمد، ليؤدي إلى تضافر جهود الباشا ورياض للتخلص من أحمد. وهما إذ يعجزان عن قهره في معركة

متكافئة يلجآن إلى الحيلة والشر، ما يُحدث في الفيلم قلبة أساسية تحوله من فيلم اجتماعي/ سياسي، إلى فيلم بوليسي: يقتل رياض الشيخ عبد الصمد، أحد أعيان القرية ويلصق التهمة بصابر أفندي والد أحمد، الذي تدبر كل الدلائل لتعزيز اتهامه ويحاكم ويتم إعدامه. وهكذا لا يجد أحمد مفرّاً من أن يخوض الآن، صراعاً مفتوحاً، ليس فقط لأسباب سياسية طبقية أو اجتماعية، بل الآن لأسباب تتعلق بالظلم الذي وقع والده ضحيته، ولوأد هذا الشر الذي يمثله الباشا ورياض.

ولسوف يتركز الفيلم منذ هذه اللحظة على الصراع الذي يخوضه أحمد ضد الأشرار، ما يتيح لكاميرا يوسف شاهين التي من الواضح الآن أنها لم تعد تهتم كثيراً بحكاية الحب بين أحمد وآمال، وبالتالي بآمال نفسها، لمصلحة الاهتمام المطلق بأحمد ملاحقة إياه في كل خطوة وفعل من خطواته وأفعاله. هنا تصبح آمال ثانوية الأهمية.

واللافت أن فاتن حمامة رضيت بهذا تماماً، وهي النجمة الكبيرة في ذلك الحين، ما جعل إعجابها بعمر الشريف يتضافر مع إعجاب يوسف شاهين به، وحوله هو بدوره، منذ ذلك الحين إلى بطل الأبطال. وهو أمر سيجعل الشريف يشغل بطولة الفيلمين التاليين ليوسف شاهين، واللذين سيبدوان من ناحية ما، وكأنهما كتبا وحققا من أجله... ومن أجل أسطورته التي ولدت في السينما المصرية، ثم في السينما العالمية منذ ذلك الحين.

صارت آمال ملحقة بأحمد، في سياق الفيلم إذاً... وهي بالتالي تمردت على طبقتها، ليس كي تنضم إلى طبقة أحمد، وإنما لكي تؤمن علاقتها معه ذلك التصالح الطبقي، الذي - وهذا أمر في غاية الأهمية - ما كان يمكن له أن يكون لولا عنصر العلم الذي أدخله سيناريو علي الزرقاني وحلمي حليم، في جوهر الفيلم، ما يعني أن المصالح الطبقية هنا لم تتم بين ممثل للطبقة المالكة والإقطاعية (آمال)، وممثل لطبقة الفلاحين المسحوقة (أحمد)، بل بين آمال التي يحركها الحب والخير (الموجودين إذاً، لدى الطبقة الساحقة، وإنما عبر صراع أجيال لا يخفى على أحد يؤدي إلى انضمام الجيل الجديد من هذه الطبقة إلى النسخة الجديدة من الطبقة المسحوقة)، والنسخة الجديدة من هذه الطبقة ثمة شروط لا بد أن تتوافر فيها كي تؤمن حصتها من المصالحة الطبقية: الوسامة كطريق للحب، أولاً، ثم عنصر العلم والرقي الذي يجعل المحبوب ينسلخ عن طبقته قبل دخوله المصالحة.

أما الأساس الذي ستقوم عليه هذه المصالحة، فهو الأخلاق. ففي جزء كبير من موقفها، ما كان يمكن لآمال أن تجد تبريراً لانخراطها في المصالحة لو لم يكن أبوها الباشا شريراً، ويستعين في شرِّه، برياض ابن أخيه. شر هذين الممثلين للطبقة الطفيلية الإقطاعية، شرط أساسي لاتخاذ آمال موقفاً صريحاً في الفيلم. لقد كان في إمكان الحب وحده أن يدفعها إلى ذلك. لكن هذا ما كان من

شأنه أن يرضي الجمهور في ذلك الحين. ففي زمن الثورة والإصلاح الزراعي كان لا بد من «شيطنة» العدو الطبقي، بغية انتزاع فئاته الأكثر خلقاً وتقدماً لتصبح جزءاً من شعب الثورة.

وهذا البعد سوف نجده، لاحقاً، في العديد من أفلام يوسف شاهين، بل في كل مرة يكون فيها نوع من الحدة في الصراع، طبقياً كان أو غير طبقي. ففي «فجر يوم جديد» كما سوف نرى، سيتمكن الطالب الثوري الشاب (المسلح بالعِلم هو الآخر) طارق، من اجتذاب زوجة الأرستقراطي الفاسد إلى جانب الثورة ومنجزاتها، بالحب، ولكن أكثر من هذا بـ «شيطنة» العدو الطبقي، حتى في عزّ عهد الثورة. وفي «عودة الابن الضال» سيكون الحب عاملاً في انتزاع الفتى إبراهيم، على يد ابنة الطبقة العاملة تفيدة، من بين أسرته (ابنة الطبقات الثورية وقد تحولت بدورها إلى طبقات طفيلية) ليحققا معاً مصالحة طبقية جديدة... ثم لاحقاً، في «المصير» كما في «الآخر» سيكون الحب، ومقارعة الشر، ممثلاً في كل مرة بنمط طبقي جديد، وسيلة للمصالحة الطبقية.

أما بالنسبة إلى «صراع في الوادي» وفي أبعاده السينمائية، لنتذكّر، مرة أخرى، بأن يوسف شاهين الذي كان قد بدأ يمتلك أدواته الفنية تماماً، بات علينا منذ «صراع في الوادي» أن نتابع ثورته في الشكل: التوليف المتوتّر، على شخص قبل انتهاء حوار من يحدثه، الكاميرا المحمولة يدوياً، اللقطات التي تتأمل جسد عمر الشريف، حتى من دون أن يكون ثمة مبرر موضوعي لذلك التأمل. ثم بخاصة مشهد النهاية، حيث يعترف الأب الباشا، وهو يموت، بالشرور التي اقترفها، واقترفها رياض لحسابه، فيما ابنته ـ على رغم موته بين يديها ـ تظل معلَّقة بحبها لأحمد.

كل هذا، إن لم يكن جديداً تماماً على السينما العالمية... واللغة السينمائية الشاهينية، التي انتهى بها الأمر إلى أن تحيّر المشاهدين مثيرة إعجابهم في الوقت نفسه، أسهم في أن يتحول «صراع في الوادي» ليصبح ثورة في السينما المصرية، ثورة حقيقية بات يحق لابن الثمانية وعشرين عاماً، أن يعلن بها، وليس سياسياً أو فكرياً فقط، انتماءه إلى العصور الجديدة. أما بالنسبة إلى السلطات الثورية الحاكمة، والتي كانت خلال تلك السنوات التأسيسية تسعى لاكتساب الفنون الشعبية إلى جانبها، فإنها رأت في يوسف شاهين حليفاً قيّماً لها. كما رأت في «صراع في الوادي» سنداً رئيسياً لمشاريعها في مجال الإصلاح الزراعي، ناهيك بأنها رأت في نظرته إلى مسألة المصالحة الطبقية، ضد الفئات الأكثر شراً من الإقطاعيين دعماً لفلسفتها ولا سيَّما أن الفيلم حمل في ثناياه مفهومَي «العلم» و«الإيمان» اللذين نجدهما كذلك في كتابات وطروحات منظري الثورة، في ذلك الحين أو لاحقاً، من كتاب يا بني هذا عمّك جمال لأنور السادات، إلى كتاب فلسفة الثورة جمال عبد الناصر. بل إن من سيقرأ الميثاق الذي وضعه عبد الناصر لاحقاً، سوف يدهشه كيف أن «صراع في الوادي» حمل كل تلك الأفكار باكراً.

«الصعاليك»

(١٩٨٥) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: داود عبد السيد
سيناريو وحوار: داود عبد السيد
عن قصة فيلم «بورسالينو»
تصوير: محمود عبد السميع
موسيقى: راجح داود
تمثيل: نور الشريف، محمود عبد العزيز، يسرا

إذا كانت هناك أفلام محددة تعتبر ضمن إطار سينما الواقعية الجديدة المصرية التي ازدهرت في سنوات الثمانين، الأفلام ـ العلامات، فإن هذا واحد منها، ولا سيّما في مجال انتمائه إلى فرع من ذلك التيار اهتم أساساً بتصوير ما عكسه الانفتاح الاقتصادي، اجتماعياً وسياسياً، على مصر وأهلها في تلك المرحلة. بل إن «الصعاليك» يعتبر واحداً من ثلاثة أو أربعة أفلام عبّرت بقوة وعمق عما حدث. ولا سيّما عن أواليات الصعود الاجتماعي السريع ضمن إطار مبدأ «الغاية تبرر الوسيلة»، هذا على الرغم من أن الفيلم مقتبس، أصلاً، من فيلم فرنسي. فالحقيقة أنه كان من قوة «الصعاليك» وواقعية وإتقان نقل أحداثه وأشخاصه إلى البيئة المصرية، أن أحداً لم يتنبه حقاً، إلى أن له أصلاً غير مصري. ونعرف أن هذا كان نادر الحدوث في السينما المصرية.

يدور الفيلم من حول شابين من الإسكندرية بائسين يعيشان حياة الصعلكة غير مهتمين بالحاضر وغير حاملين لآمال كثيرة في ما يتعلق بالمستقبل. كانا، مثل، ملايين الشبان المصريين من أبناء جيلهما، يعيشان كيفما اتفق، من دون أي تطلع. وواحد من الشابين، مرسي، يتزوج فتاة تدعى صفية تماثله في وضعيته حيث تعمل بائعة. ثم ينجب منها ابناً. وذات يوم يحدث أن مرسي يصدم شاباً بسيارة يقودها فيحكم عليه بالسجن.

وفيما هو في السجن يتولى صديقه صلاح شؤون زوجته وابنه، في وقت كان فيه مرسي، وهو يمضي عقوبته في السجن، يقيم علاقات مع أفراد عصابات التهريب وغيرهم من أبناء مجتمع الحثالة. وهكذا حين تنتهي محكوميته ويخرج من السجن سيكون قد تعلم «مهنة» جديدة، مكّنته من أن يتشارك مع صلاح في العديد من عمليات التهريب التي كانت شديدة السهولة أيام الانفتاح تلك. ويبدأ صعود الاثنين اجتماعياً ومالياً، ليصبحا من أهل الطبقات الموسرة. وفي تلك الأثناء كان الإثنان قد تشاركا في تجارة الأخشاب، مع واحد من غيلان التجارة والتهريب يدعى الدواخلي الذي له من النفوذ السياسي ما يمكنه من خداعهما، في وقت كان فيه الشقاق قد بدأ يدب بين الاثنين، حيث إذ يتعرف صلاح على الثرية المتعلمة منى ويريد الاقتران بها، تفضل هذه أن تقيم علاقة معه من دون أن تحولها إلى زواج.

غير أن المهم في الأمر هنا هو أنه في الوقت الذي كان الصراع قد بدأ يحتدم بينهما وبين الدواخلي، يبدأ الصراع الفعلي بين الاثنين،

ولا سيّما إذ يعرف مرسي لاحقاً بأن صلاح قد خانه إذ أقام علاقة مع زوجته صفية فيما كان هو قابعاً في السجن يتعلم ويخطط كي يصعدا معاً بعد خروجه. وهكذا لن تنتهي الأمور إلا بصراع عنيف بينهما تتضافر في خلفيته العلاقات التجارية والرفاقية والجنسية... ما يؤدي إلى مطاردة بين الاثنين تنتهي بقتل مرسي لصلاح ووصول الشرطة للقبض على هذا الأخير.

كان «الصعاليك» أول أفلام داود عبد السيد الذي سرعان ما سوف يلمع في الساحة السينمائية المصرية لعملين كبيرين تاليين هما «الكيت كات» و«البحث عن سيد مرزوق»، ويتابع من ثم مسيرته عبر عدد لا بأس به من أفلام أعطته مكانة أساسية في راهن السينما المصرية. أما «الصعاليك» فلا يزال يعتبر واحداً من أقوى أفلامه وأكثرها تعبيراً عن تلك الأخلاق الجديدة التي راحت تسود مصر في زمن الانفتاح.

وحول هذا الفيلم كتب الناقد علي أبو شادي: «قد نجد هنا أو هناك بعض الهنّات الصغيرة، في الشخصيات أو في عناصر اللغة السينمائية أو في الأداء، لكننا بالقطع أمام عمل خلّاق، يقدم تحليلاً واعياً فطناً لظروف نشأة طبقة جديدة في مصر، من خلال عمل شديد الحيوية والصدق فيّاض بالمشاعر، حاد كنصل السكين تعلو فيه الصداقة ثم ينعيها ويرثي لها. وقد أدار المخرج ممثليه بكفاءة رغم أنها تجربته الروائية الأولى، حيث نجح نور الشريف في أداء دور مرسي الأكثر عقلاً وبرودة. وكان مقنعاً كصعلوك ثم كأحد الوجهاء (...) وهو التوفيق نفسه الذي حالف محمود عبد العزيز في أداء شخصية صلاح بعواطفه الجياشة ومشاعره الحميمة ورغبته في الحياة وتعلقه بالأحلام، كما نجحت يسرا في أداء دور صفية المحبة البسيطة، لولا تلك المونولوغات الطويلة التي كانت أكبر من طاقتها...».

«صفايح ذهب»

(١٩٨٨) ١٠٤د. (ألوان)

إخراج:	نوري بوزيد
سيناريو:	نوري بوزيد
تصوير:	يوسف بن يوسف
موسيقى:	أنور براهم
تمثيل:	هشام رستم، حمادي زروق، مشكاة كريفة

في المقام الأول لدينا مناضل يساري تونسي أمضى ست سنوات في واحد من أقسى السجون السياسية في بلده، وكانت تهمته الانتماء إلى جماعة يسارية تسمى جماعة «آفاق». إن ذلك المناضل هو نوري بوزيد، المخرج السينمائي الذي أطل على عالم السينما العام ١٩٨٦ بفيلم «ريح السد» قبل أن يعاود إطلالته بعد ذلك بعامين بفيلم «صفايح ذهب». وفي هذا الفيلم الأخير لدينا، في المقام الثاني إذاً، مناضل يساري تونسي أمضى سنوات شبابه في السجن بتهمة الانتماء

إلى جماعة «آفاق» النضالية. وها هو يخرج الآن ليجابه حاضره وماضيه، طارحاً على نفسه أسئلته الشائكة والغاضبة، ومنها ذاك الرئيسي حول قيمة كل ما ضحى من أجله: هو الذي ضحى بشبابه وامرأته وأهله وأصدقائه وسعادته، لتكون النتيجة سجناً وفراغاً ويأساً تاماً بعد السجن.

في نهاية الأمر يكاد نوري بوزيد ويوسف سلطان (اسم الشخصية المحورية في «صفايح ذهب») أن يكونا شخصاً واحداً. ولكن فيما خرج يوسف سلطان من سجنه مدمّراً فارغاً يدور في حلقة لا تقوده إلى مكان، عرف بوزيد كيف يخرج ليطرح هذا كله في سينماه تعويذة تقيهِ الدمارَ. عرف بوزيد كيف يكون الخلاص: أن تضع هواجسك وغضبك ومأساتك كلها في داخل سينماك، اختيار فيه خلاصك. هذا هو الحل. ومهما يكن من أمر هنا، سيقول نوري بوزيد لاحقاً: «لقد وضعت في هذا الفيلم كل ما كنت أكرهه في ذاتي». ومن هنا لم يكن غريباً ألّا يشعر المتفرج بقدر كبير من التعاطف مع يوسف سلطان، رغم كل ما حدث له، من تعذيب وسجن وخيبة. فالفيلم أصلاً لا يسعى للوصول إلى هذا التعاطف. الفيلم هو بالأحرى مسعى لطرح أسئلة شائكة ليس فقط حول ما فُعل بنا، أيضاً حول ما فعلناه.

وفي هذا المعنى، تحديداً، أتى «صفايح ذهب» متميزاً وقاسياً، إذ جعل من «بطله» يوسف سلطان، في الوقت الذي قُدِّم فيه كذات، في لعبة السيرة الذاتية التي ينتمي إليها الفيلم، جعل منه رمزاً لجيل وفكر كاملين، من دون أن يتعمد، كما يفعل كاتبو ومصورو السيرة الذاتية في عالم الإبداع العربي، إلى أي تبرير وقسمة العالم - والأحداث بالتالي - إلى أبيض وأسود. صحيح أن يوسف سلطان لا يتحمل في ما حدث له، ولتاريخ بلده، قدراً من المسؤولية يساوي القدر الذي يتحمله الطغاة، لكنه مع هذا مسؤول، ومسؤول بقوة، وهذا من دون أن يحدد لنا المخرج/ المؤلف حجم هذه المسؤولية. فهو في هذا الفيلم لا يريد أن يخوض تنظيراً حول ما حدث، بقدر ما يريد أن يقدم صورة للخارج من السجن باحثاً عمّا كان شكل ماضيه، وكيف يمكن من الآن وصاعداً أن يرتبط ماضيه بحاضره، من خلال ذاكرة لا تكفّ عن تأنيبه، أو على حد تعبير الناقد خميس خياطي: «... في تطور الأحداث وتعرية الماضي لاكتشاف المآسي الحية التي ما زالت تصارع الواقع، نجد أن بوزيد يضرب يمنة ويسرة، ويصبّ وابل غضبه على المعارض السياسي وعلى السلطة القائمة. ويظهر هذا في البحث المضني عن حقيقة ما، تلك الحقيقة التي، في النهاية، لا يمتلكها أحد. وهو ما يزيد من فتح جرح الذاكرة الموصومة بنكرانها للواقع...».

وفي المقابل، نجد الناقد سمير فريد، إذ يتحدث بعجالة صحافية عن «صفايح ذهب»، يأخذ على بوزيد أنه «يلفت الأنظار إلى شخصية ثانوية يدور حولها الجدل، ولكنها شخصية المسلم الذي يسمى أصولياً عند البعض ومتطرفاً عند البعض الآخر (...)، إننا نحتاج إلى سينما نوري بوزيد التي تدفعنا إلى

مناقشة قضايا مهمة في المجتمعات العربية المعاصرة، ولكن علينا ألا ننسى ونحن نناقش ما يثيره من قضايا أننا أمام أعمال فنية ولسنا أمام محاضرات أو ندوات سياسية...». وواضح من هذا الكلام الذي يشكل نقداً ضمنياً لرسم بوزيد لتلك الشخصية، أن الناقد سمير فريد لم يكن في إمكانه أن يتوقع منذ ذلك الوقت «المبكر»، أن مناقشة شخصية «الأصولي» أو «المتطرف» ستصبح بعد حين شغل المجتمعات العربية ومفكريها ومدعيها الشاغل...!

«صمت القصور»

(١٩٩٤) ١٢٧ د. (ألوان)

إخراج: مفيدة التلاتلي
سيناريو: مفيدة التلاتلي، نوري بوزيد
تصوير: يوسف بن يوسف
موسيقى: أنور براهم
تمثيل: آمال الهذيلي، هند صبري، ناجية الورغي

كان الفيلم التونسي «صمت القصور» أول فيلم روائي طويل تحققه السينمائية مفيدة التلاتلي التي كانت معروفة في عالم السينما العربية باشتغالها المميز على توليف عدد مهم من الأفلام الطليعية. ومع هذا لم يكن كثر يتوقعون أن يكون أول فيلم تخرجه على مثل تلك القوة. ومن هنا حين عرض تباعاً في «كان» ثم «قرطاج» ثم مهرجان السينما العربية في باريس أحدث صدمة إيجابية مدهشة. وهو لا يزال يعتبر حتى اليوم واحداً من الأفلام العربية التأسيسية. فعمّ يتحدث هذا الفيلم؟ عن حكاية مغنية في المقام الأول ولكن من خلالها عن حكاية وطن واستقلال.



هل هي حكاية المغنية المعروفة عليا التونسية كما قال البعض؟ أم هي حكاية الفنانة حبيبة مسيكة، كما قال البعض الآخر؟ أم هي حكاية مفيدة التلاتلي نفسها، كما افترض عدد من الصحافيين؟ لا هذا ولا ذاك قالت التلاتلي، ربما كانت هناك عناصر من حياة عليا أو حبيبة أو حتى عناصر من حياة صاحبة الفيلم نفسها. لكن هذا كله نابع فقط من ذلك التطابق القائم في القهر الذي تتعرض له المرأة التونسية خصوصاً والمرأة العربية عموماً. وهو قهر يلوح في ثنايا فيلم «صمت القصور»، بل يشكّل موضوعه الرئيسي، حتى بصرف النظر

عن أحداث الفيلم، التي سيبدو للوهلة الأولى أنها تحمل خصوصياتها التي تحول بينها وبين أية إمكانية للتعميم.

أجل للوهلة الأولى تبدو الحالة خاصة، خصوصية الديكور والفترة الزمنية، ولكن أيضاً خصوصية العلاقات التي يرسمها الفيلم، والبيئة التي توضع فيها شخصياته. فنحن هنا في قصر كبير شديد الفخامة، يعيش فيه سادة تونسيون كبار عشية الاستقلال. والكاميرا في هذا القصر تتجول كالمكوك بين النقيضين اللذين يجمعهما القصر: السادة الذين تجري حياتهم على منوالها الطبيعي، حفلات، سهر، علاقات غامضة، علاقات مرضية، تطلّع مبهم نحو الاستقلال وسط التعاون التام مع المحتل، والأبوية الهائلة التي يعامل بها السيد الكبير سي علي كل أهل الدار، بمن فيهم الخدم. والخدم هؤلاء هم المحور الثاني للحياة في القصر، يقومون بأعمالهم كما يتعين عليهم أن يفعلوا، وفيما يجتمعون بعضهم إلى بعض يسمحون لأنفسهم بقدر من الحرية اللفظية التي تتيح لهم أن يرووا لنا بعض خفايا القصر، ويعبروا عن مسرّات حياتهم ومنغصاتها.

ضمن إطار العرف القائم، تسير الحياة في هذا القصر على المنوال الذي ينبغي أن تسير عليه، وكان يمكن لها أن تسير إلى الأبد لولا أن ذلك الزمن المفصل شهد تضافر حدثين لا علاقة لبعضهما ببعض: حيث أولاً كانت تونس تعيش زمناً انعطافياً هو زمن الانتفاض ضد المحتل الفرنسي بقيادة الحزب الدستوري. ومن ناحية ثانية، كانت أروقة القصر تشهد ولادتين: في الطوابق العليا ولادة سارة ابنة الباي سيدي علي، وفي الطوابق السفلى ولادة عليا، ابنة الخادمة خديجة.

ولئن كنا عارفين أن سارة هي ابنة رب القصر، فإننا سنجهل من هو والد عليا، لأن عليا، طفلة الخادمة خديجة تأتي، كما ينبغي للوضع أن يكون في تلك الأمكنة، من اللامكان، من العلاقة الجنسية التي تسمح لسادة القصر المذكور بإقامتها مع الخادمات، علاقة تظل مستورة بالتكتم، محاطة بالغموض لا يجرؤ أحد ـ ولا حتى صاحبة العلاقة نفسها ـ على البوح بها. كل ما في الأمر أننا نفترض أن عليا يمكن أن تكون ابنة السيد علي، وثمة لمسات حنان أبوية من هذا الأخير وبوح صامت في عيني خديجة يقترحان علينا مثل هذا المنطق.

على هذه الخلفية ترسم مفيدة التلاتلي حكاية فيلمها، وتسير قُدُماً في كشفها للشخصيات وللعلاقات بينها، وتدع لنا بين الحين والآخر حرية أن نعثر ـ إذا شئنا ـ على ترميز يضع كل شخصية وحادثة في إطار تاريخي ومنطقي يكاد يقول لنا إن المخرجة إنما تحاول هنا أن تشرح لنا تاريخ تونس نفسها. غير أن الوقوع في فخ الترميز هذا، من شأنه لو أوصل إلى منطقه، أن يُفقِد الفيلم بعضاً من سحره، لكي يظل هذا السحر قائماً يجب على عليا أن تظل عليا، ويجب على حياتها أن تسير تحديداً على الطريق الذي رسمته لها المخرجة.

وحياة عليا هي الحياة الوحيدة في القصر التي تخرج عن إطار العلاقات النمطية القائمة منذ أبد الآبدين. لماذا اختارتها مفيدة التلاتلي هي بالذات؟ أمر قد لا يهم التوقف عنده كثيراً، ولكن لا بأس من الإشارة إلى المنعطف التاريخي الذي تطابق مع ولادة عليا وكان هو الدافع الأساسي، لأن فتاة مثلها تولد في منعطف تلك الظروف سوف تكون هي أداة خرق اللعبة، وعلى يديها سوف ينكسر صمت القصور، وليس من قبيل المصادفة هنا أن تصبح عليا مغنية وأن يحررها الفن من مصير أمها.

ونعود هنا قليلاً إلى الوراء: خلال بحثها المضني والصامت عن أبيها، وبسبب وضعيتها الخاصة تتمكن عليا من التنقل بحرية بين طوابق القصر جميعاً، وتحظى بلفتات حائرة من السيد الكبير، وتعامل من قبل سارة وكأنها أخت لها.

وكل هذا يعدنا بمصير لعليا يختلف عن مصير أمها، فالأم خادمة ابنة خدم جاءت إلى القصر وهي في الثانية عشرة ولا ترى أن لها أي مكان آخر خارج القصر؛ رحلتها الوحيدة سوف تكون تلك التي تقودها من صمت القصور إلى صمت القبور. غير أنها بصمتها، بكلام عينيها، بخضوعها، ستسهم في زرع بذرة التوق إلى الحرية في نفس ابنتها، تلك البذرة التي سينميها حب الفن، واكتشاف عليا باكراً لوضعيتها المميزة. صحيح أن شقيق السيد الكبير، سوف يحاول «ممارسة حقه» الطبيعي في الاعتداء عليها حين سيكتشف أنها أضحت مراهقة ناضجة، غير أن خديجة ستقف لتقول لا، للمرة الأولى. صحيح أن الـ «لا» التي تقولها لا تحمل سوى الرفض أي أنها لا توفر لابنتها أي حل منطقي. لكن عليا ستلتقط الكرة، وتتفتح في الوقت نفسه على الحب عبر تعرفها إلى الشاب لطفي، ابن مدرس الموسيقى المختبئ في غرفة مديرة الخدم لأنه مطارد من قبل قوات الاحتلال.

هذه العناصر كلها سوف تشتغل في حياة عليا منذ تلك اللحظة. وهي التي ستدفع بها إلى مصيرها الجديد: مصيرها المتحرر من القصر بعد زوال الاحتلال، فهل أوصلها هذا المصير الجديد إلى الانعتاق الكلي الذي كانت تتطلع إليه. وهل هي الآن، خارج القصر، سعيدة كما كانت تريد أن تكون؟

قوة فيلم مفيدة التلاتلي تكمن عند تلك النقطة المفصلية بين المصيرين: عند ذلك التوازي بين حياة خديجة وحياة عليا. فهذه الأخيرة إذ تنال حريتها بعد «فضيحة» تسببها في القصر حين يُطلب منها أن تغني في فرح سارة، فإذا بها توقف الأغنية الغرامية فجأة لتبدأ بإنشاد أغنية وطنية تونسية تنادي بسيادة الشعب واستقلال البلد ـ إذاً، إذ تنال عليا حريتها، وتهرب من القصر مع لطفي ستصبح مغنية شهيرة، وستصبح رفيقة حياة لطفي، لكنه لن يتزوجها، وهو كذلك سيطالبها بألّا تحتفظ بالطفل الذي تحمله في أحشائها، منه. وهذا الأمر يرمي عليا في وهدة مصيرها الجديد. وهو يدفع المتفرج إلى أن يقول مندهشاً: لكن

السيد علي سمح لخديجة بأن تحتفظ بجنينها على الأقل.

هنا يقع المتفرج في إغراء الترميز من جديد. ومن جديد تأتي قوة التعبير لدى مفيدة التلاتلي لتبعد عن فيلمها «هذا الخطر»، وتعيدنا إلى خصوصية الحالة. وهي خصوصية يركز عليها - على أي حال - أسلوب التراجع الزمني الذي اختارته المخرجة لفيلمها، فنحن نلتقط عليا في أول الفيلم وهي مغنية كبيرة معروفة، تعيش وضعاً متأزماً في علاقتها مع فنها كما في علاقتها مع شريك حياتها لطفي، وحين يبلغ هذا التأزم ذروته يخبر لطفي عليا بأن ثمة شخصاً أخبره بأن السيد علي قد مات. هنا تتوجه عليا إلى قصر السيد علي لتقديم واجب العزاء، وفيما هي تجول في القصر تستعيد ذكريات طفولتها، مرة عبر ما تحكيه لها «خالتي حدة» التي باتت الآن ضريرة لكنها تعتبر خزان الذاكرة الرئيسي لهذا المكان المغلق، ومرة عبر ما تتذكره هي نفسها. وسياق الفيلم يسير في شكل متوازن بين الماضي والحاضر. لقد تبدلت أمور كثيرة: انتصر الوطنيون، ألغيت مكانة السادة، لم يعد الصمت سيد اللعبة في القصر. ولكن هل اختفى الخدم كخدم والسادة كسادة؟ بل ألم يتحول لطفي نفسه إلى سيد جديد يملي قواعد اللعبة من جديد، وعلى هواه هذه المرة؟

أمور كثيرة تقولها لنا مفيدة التلاتلي في هذا الفيلم. تقولها أحياناً بوضوح وأحياناً بغموض، أحياناً بتطويل غير منطقي يصل إلى حد إثارة الملل. في اعتقادنا أن الفيلم بحاجة لأن تختصر منه عشر دقائق على الأقل، وأحياناً بتركيز خلاق لا يفتقر إلى المرح أو إلى خفة الظل. تقولها أحياناً بحيث يبدو أن فيلمها صرخة من أجل المرأة، صرخة تدين كل الرجال من دون تفريق، ويبدو في أحيان أخرى أنه سؤال كبير حول جدوى ما حققناه بفضل نضالنا التحرري.

«طوق الحمامة المفقود»

(١٩٩٠) ٩٠ د. (ألوان)

إخراج: ناصر خمير
سيناريو: ناصر خمير
تصوير: جورج بارزسكي
موسيقى: جان كلود بنيتي
تمثيل: نافين شودري، نينار إسبر، وليد عرقجي

كما في الأفلام الروائية الطويلة الأخرى، وهي قليلة العدد على أية حال، لمسار سينمائي يزيد على ربع قرن، التي حققها ناصر خمير، السينمائي والرسام والكاتب التونسي ذو الفرادة التي لا شك فيها، لا تقوم المسألة في «طوق الحمامة المفقود» على مشاهدة فيلم من أجل «فهم حكايته»، بل من أجل مشاهدته. وبهذا المعنى الذي يكاد يكون تفصيلياً، يموضع هذا الفيلم نفسه وسط تلك الفئة النادرة من الأفلام «البصرية» التي عرفتها السينما العربية من خلال مبدعين مثل شادي عبد السلام ومنصف ذويب وفريدة بليزيد،

هذا، كي لا ندنو إلا من الحالات الأكثر تطرفاً في هذا السياق.

ومع هذا فإن «طوق الحمامة المفقود» يبدو أكثر عمقاً وتشابكاً من أن يُكتفى بالنسبة إلى الحديث عنه، بالبعد البصري. فنحن هنا أمام فيلم يحاول أن يقول أموراً كثيرة، متسللاً إلى العديد من العوالم والأزمنة والشخصيات والثقافات، ولكن دائماً انطلاقاً من فكرة البحث عن أسماء الحب، أولاً عبر مقاطع أساسية من ذلك الكتاب الأندلسي الفريد من نوعه في التراث العربي «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي... أما الباحث عن أسماء الحب فهو الشاب حسن الذي يتلقى في قرطبة الأندلسية دروس أصول الخط العربي على يد أستاذه الذي فقد زوجته ويعيش مع بناته الثلاث ومنهن ليلى مفضّلته التي تعيش مولعة بالثقافة والموسيقى. أما حسن فإنه مولع بأميرة سمرقند المذكورة في الحكاية والتي تظهر له ليلاً ونهاراً مرتبطة لديه بأسماء الحب التي أخبر حسن أن عددها ستون اسماً، لكنه حتى الآن لا يعرف سوى نصفها.

هذا هو مبدئياً الإطار العام لمناخ الفيلم وبعض شخصياته الأساسية. أما ما عدا هذا فإنه يتنوع ويتشابك بمقدار ما للفيلم من متفرجين ويُفسّر بمقدار ما يكتب عنه من نقاد، حتى وإن كان سرد الأحداث يبدو سهلاً بعض الشيء متراوحاً بين تاريخ الأندلس الذي يلتقطه الفيلم مما حدث في عهد المعتمد بن عباد من إحراق للكتب ومن بينها «طوق الحمامة» في فترة ردة رجعية، وصولاً إلى حسن الذي لا يعيش في زمان محدد لكنه يعثر على بقايا الصفحة الأولى من الكتاب وفيها تلك العبارة التي ربما تعتبر أشهر عبارات الكتاب وتكاد تكون مفتاحاً أساسياً له: «الحب، أعزك الله، أوله هزل وآخره جد»، فيقرر السعي للحصول على بقية الكتاب، مفضياً بما يتأكد للفتى زين نديمه الباحث بدوره ولكن عن والده الذي تقول له أمه إنه من الجن... أما أمير سمرقند فيبدو في الفيلم شخصاً واحداً مع الفارس عزيز الذي هو أميرها أيضاً، فإنه يعوّض - في خيال حسن - على سفر معلمه الشيخ إلى مكة واختفاء زين.

كل هذا قد يبدو حين يروى هنا أشبه بلعبة كلمات متقاطعة تتجاوز تعاقب الأزمنة ومنطق السرد، بيد أن علينا ألا ننسى أن خمير غالباً ما يجعل من ألف ليلة وليلة مرجعه الحكائي، ما يفسر هذا التشابك بين العلاقات والشخصيات معطياً الفيلم ما يمكننا أن نسميه منطقه الداخلي... وسمته الفريدة. وهذا ما دفع الناقد سمير فريد إلى أن يقول في مقال له عن الفيلم: «... يخرج ناصر خمير في «طوق الحمامة المفقود» عن خياله كرسام وسينمائي من ثقل الأفكار النظرية بغضّ النظر عن مدى عمقها أو مدى اضطرابها، فنراه يحلق بالضوء واللون في مشاهد الليل وهو يتابع القمر من الهلال إلى البدر، محور الزمان العربي حيث تبدأ وتنتهي الشهور الهجرية، ويحلق بالحوار العربي دون اللهجة التونسية هذه المرة، في مشاهد الحوار بين رسول الموت ورسول الحب، والحوار بين الأمراء والقرود في خيال

الطفل ابن الجني، ومشاهد الفارس الأسود على الحصان الأبيض ذي السترة الحمراء، وحلم حسن بالأشجار الوارفة في صحن المنزل، وهو الحلم الذي يتحول إلى كابوس عند الحريق في نهاية الفيلم».

«الطوق والإسورة»

(١٩٨٦)	١٣٠ د. (ألوان)
إخراج:	خيري بشارة
قصة:	يحيى الطاهر عبد الله
سيناريو:	يحيى عزمي، خيري بشارة
حوار:	عبد الرحمن الأبنودي
موسيقى:	انتصار عبد الفتاح
تمثيل:	عزت العلايلي، فردوس عبد الحميد، شريهان

ربما يصح أن نقول، بالنسبة إلى السينما المصرية، أن ثمة فئة خاصة في هذه السينما يمكن أن نسميها «السينما الريفية» ولا نعني بهذا مجموعة أفلام تصور الريف، لتتغنى به وتقول ما يشبه «محلاها عيشة الفلاح»، بل نعني أفلاماً حاولت دائماً، بخطٍ كبير أو صغير، أن تصور الريف والحياة فيه تصويراً واقعياً يكشف مآسي هذه المناطق ومآسي سكانه الذين لا يشكل الفقر وحده فاجعتهم الكبرى، بل هناك أيضاً التخلف والعادات المتوارثة ولعل من أبرز هذه الأفلام «الأرض» ليوسف شاهين، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق صالح... و«الحرام» لهنري بركات، وصولاً، مثلاً، إلى «عرق البلح» لرضوان الكاشف. ولقد أدلى المخرج المصري المعروف بدوره في هذا السياق فقدم، انطلاقاً من نصين أدبيين واحداً من أقوى الأفلام في هذا السياق: «الطوق والإسورة».

يعرف متابعو السينما المصرية أن خيري بشارة الذي كان - ولا يزال - واحداً من أبرز سينمائيي «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية، إلى جانب محمد خان والراحل عاطف الطيِّب وداود علي السيد وعلي بدرخان، بدأ حياته السينمائية مخرجاً للأفلام الوثائقية ذات الموقف السياسي غالباً. وهو إذا كان في أفلامه الطويلة بعد ذلك قد توصل إلى الإفلات من براثن السياسة المباشرة، فإن عينه التسجيلية الموثِّقة الراصدة، ظلت ماثلة لديه بكل قوتها وزخمها. ولقد بدا هذا الأمر واضحاً منذ فيلمه الروائي الطويل الأول «العوامة رقم ٧٠» من خلال اقتراب الكاميرا من دينامية الواقع - حتى ولو كان مبنياً بشكل تخييلي - كعين «بصباص» تحاول أن تتسلل لتتفرج على أشخاص يبدو أنهم يؤدون أدواراً ما في لعبة معيَّنة.

بيد أن هذا الزخم التسجيلي في رؤية خيري بشارة السينمائية، يبدو في «الطوق والإسورة» أكثر وضوحاً، حيث تلفت الانتباه خاصة تلك الكاميرا التي تكاد تكون أنثروبولوجية خالصة، والتي تنظر عبرها عين المخرج إلى الريف المصري متمثلاً بمنطقة الكرنك فتتحرى عادات الناس وتقاليدهم وأخلاقهم وعلاقاتهم؛ بحيث إن الصورة جاءت في نهاية

الأمر لتقول لنا إن ما أمامنا على الشاشة جزء من حياة يومية ترصدها عين متنبهة ذكية.

غير أن هذا الجزء، الذي حكم بشكل إيجابي لغة خيري بشارة السينمائية، ليس في الواقع سوى الرداء الذي لبسه جوهر الفيلم. لكن هذا الجوهر يغوص، في الحقيقة والعمق، في مكان آخر: في التخييل الذي يطلع من الواقع المرصود بحكاية ترتدي خصوصيتها لتنتقل منها إلى العام وليس العكس. ففي «الطوق والإسورة» حكاية بالمعنى العادي للكلمة: حكاية أم وابنتها، والابن/ الأخ الغائب.

والحكاية في هذا الإطار تتخذ خصوصيتها من خصوصية الوضع الذي تعيشه هذه العائلة حيث الذكَر مغيّب مرتين: مرة من خلال الأب المريض المقعد الذي سرعان ما يموت، ومرة أخرى من خلال الابن/ الأخ الغائب في فلسطين يبحث عن لقمة العيش ويعد بالرجوع، رجوعاً يعقد البيت عليه آمالاً كبيرة. لكن الابن لا يعود. فيبقى البيت البائس أسير حالة أنثوية تتمثل بالأم فردوس عبد الحميد وابنتها شيريهان والحفيدة شيريهان أيضاً التي ستولد لاحقاً من زواج فاشل للابنة... علماً أن ولادتها ستكون إيذاناً بموت الابنة، كما تموت كل امرأة لا يُعتنى بها في ريف بدائي جاهل، نتيجة مرض يلي الولادة وهنا، في الواقع يعطينا المخرج بعض المشاهد في تاريخ السينما العربية، حتى ذلك الحين. ومن نافل القول هنا أن نكون مع تصوير مثل هذه المشاهد أو ضده.

تهيمن على هذا الحضور الأنثوي في البيت، شخصية الأم التي تعيش حياتها ممزقة بين ذكرى زوج طيب متسامح مات، وواقع مجتمع قاس لا يرحم. مجتمع صنعه الرجال على قياس رغباتهم ومخاوفهم. لكنه عاد وصنعهم بدوره وكيّفهم. الخير والشر ليسا قيمة ثابتة في سينما خيري بشارة، بل هما حركة جدلية تتولد عن تضافر الظروف والمرجعيات. في مثل هذا المجتمع قلّما يكون هناك جلادون هم غير الضحايا أنفسهم. وكاميرا خيري بشارة تدرك هذا الأمر بكل وضوح، فتتعامل مع الشخصيات الأساس على أنها ضحايا وإن بدرجات متفاوتة. التبادل بين الجلاد والضحية يتم، في معظم الأحيان، داخل الشخصية الواحدة. فالابن، مثلاً، الذي سيصبح خالاً، بعد أن عاد من غربته الفلسطينية خائب المسعى عزت العلايلي هو ضحية قبل أن يكون جلاداً. وهو جلاد من غير اقتناع وإن كان عدم الاقتناع هذا، غير قادر على تبرير ثورته المجانية الساذجة في الدقائق الأخيرة من الفيلم. والحدّاد، زوج شيريهان الأولى ووالد شيريهان الثانية، رجل بمقدار ما هو ضحية. والأم أيضاً ضحية... لكنها هنا من نوع الضحية التي تتواطأ مع الجلاد... حتى ولو كان جلادها.

ولكن من الواضح أن خيري بشارة، ليس في جدلية الضحية/ الجلاد هذه، محايداً بالقدر الذي قد يلوح لنا في ظاهر الأمر. ففي سلَّم القيم التراتبية الذي يرسمه لنا في هذا الفيلم الذي اقتبسه كاتب السيناريو يحيى عزمي

بحذق من قصتين للكاتب الكبير الراحل يحيى الطاهر عبد الله، واضح أن خيري بشارة إذا كان يسم رجاله بسمة الضحية أحياناً، فإنه يكشف عن فظاعة، وربما أيضاً مجانية، تحوّلهم إلى جلادين حين يتحولون. خيري بشارة يقدم هنا - بكلمات أخرى - صرخة لمصلحة المرأة: المرأة كضحية مرتين، مرة حين تكون ضحية ومرة حين تكون جلاداً.

ويقيناً أن جزءاً كبيراً من قوة الفيلم يكمن عند هذا المستوى من القراءة. كما تكمن هنا جدّته. فما أمامنا هنا ليس نصاً سينمائياً عادياً، كما أنه ليس ثرثرة «ثقافوية» حول حرية المرأة ووضعيتها في المجتمع. ما لدينا هنا صرخة واقعية قاسية مفعمة بالمرارة... أهميتها أنها توصل إلى أسئلة أكثر مما توصل إلى أجوبة.



وفي هذا السياق لا بد من أن نذكر هنا أن أضعف ما في هذا الفيلم هو أن المخرج - لسبب غير مفهوم - رسم سؤال الفيلم الأساس على لسان الابن الخال، عزت العلايلي، مع أن بناء شخصية هذا الأخير لا يمهد أبداً لموقفه التراجيدي حتى بالمعنى الإغريقي للكلمة حيث يتهم القدر - ضمنياً - بالافتراء!

مهما يكن، تعمل لمصلحة خيري بشارة في هذا الفيلم لغة سينمائية مميزة، وكاميرا دينامية تتقن فضيلة الاقتصاد والتكثيف داخل اللقطات وتشتغل على نظرات العيون بقدر ما تشتغل على ما تفوه به الشفاه، بل إنها تصل أحياناً إلى رسم علاقة تناقضية ممتعة بين ما تقوله العيون وما تقوله الشفاه... غير أن الاقتصاد داخل اللقطات، وفي التعامل القوي مع معظم ممثلي الفيلم، قابله بعض التشتت والضياع في بعض المشاهد... وأسوأ من هذا، في بعض المفاصل الأساسية للفيلم: مثلاً حكاية الطاحونة التي أخرجت النص الفيلم عن وحدته، فلم تُغْنِه، ومشهد زواج الحدّاد وحرق البيت، وكل وجود المغني المميز محمد منير، والذي بدا في سياق الفيلم غير مبرر على الإطلاق... مع مثل هذه المشاهد تشعّب الفيلم، وبدا وكأن مخرجه يريد أن يقول عشرات التفاصيل والأمور التي كان من المحتم لها أن تضيّع المتفرج. وهنا قد يبرز سؤال فضولي: لماذا وجد خيري بشارة وكاتب السيناريو يحيى عزمي أن من الأفضل لهما استخدام نصين لا نصّ واحد ليحيى الطاهر عبد الله لكتابة هذا الفيلم؟

خارج إطار هذه الملاحظات، الطفيفة في رأينا والتي لا تنقص من قيمة هذا الفيلم أي شيء، يمكن القول إننا هنا، أمام «الطوق والإسورة» نجد أنفسنا أمام فيلم شكّل عام ظهوره ١٩٨٦ علامة انعطافية في تاريخ السينما

المصرية، منضماً في هذا إلى عدد لا بأس به من أفلام حققت في مصر خلال تلك الحقبة التي يمكن، بكل بساطة، وصفها بأنها حقبة ذهبية في تاريخ الفن السابع في مصر.

«طيف المدينة»

(٢٠٠٠) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: جان شمعون
سيناريو وحوار: جان شمعون
تصوير: يوسف صحراوي
موسيقى: عمر بشير
تمثيل: مجدي مشموشي، كريستين خوري، عمار شلق

ينتمي السينمائي اللبناني جان خليل شمعون، إلى الجيل المؤسس للسينما اللبنانية الجديدة، أي جيل برهان علوية ومارون بغدادي، وغالباً ما يقرن اسمه بأسماء أبناء هذا الجيل. غير أن هذا الانتماء لم يمنع شمعون من أن يشكل «حالة على حدة»، انطلاقاً من أن النوع السينمائي الذي ارتبط باسمه وكان يتخصص فيه كان النوع التسجيلي، وانطلاقاً أيضاً من أنه، خلال فترة ازدهاره، انتمى إلى السينما الفلسطينية أكثر من انتمائه إلى السينما اللبنانية. بل إنه، حتى حين انتهت الحرب اللبنانية وخرج المقاتلون الفلسطينيون من لبنان، حرص على مواصلة مساره نفسه، فقدم عما تبقى من وجود فلسطيني في هذا البلد، واحداً من أبرز وأجمل الأفلام التي طاولت هذا الوجود وما أسفر عنه من مآسٍ للفلسطينيين أنفسهم. كان ذلك في فيلمه «رهينة الانتظار» ـ الذي حققه قبل سنوات ـ واعتبر تتويجاً لمسار شهد الكثير من الأفلام المشابهة التي كان شمعون حققها، متدرجاً فيها من قول القضية بأسلوب نضالي متقشف إلى التعبير عنها بأسلوب فني متميز.

في فيلمه الأخير، «طيف المدينة» الذي اشتغل عليه مخرجه حوالى ثلاثة أعوام، كان من الواضح أن شمعون اشتغل عليه ذهنياً منذ ما قبل ذلك بكثير.

من هنا، لئن كان بعضهم رأى تشابهاً بين جزء من أحداث «طيف المدينة» وشخصياته من ناحية، وجزء من فيلم مزامن له تقريباً هو «بيروت الغربية»، لزياد دويري، من المؤكد أن التشابه ناتج من توارد أفكار لا أكثر، حتى ولو بدا أكثر من ذلك كثيراً.

وإذ نقول ذلك لا بد من أن نلفت إلى أن مشاهدة «طيف المدينة» تبين أن عملية «التشابه» تتجاوز هذا الإطار كثيراً، لأن الفيلم يبدو أشبه بأنطولوجيا تعبّر أو تلخص أو تختتم، كل ما تحقق من سينما الحرب في لبنان حتى الآن. وهذا الأمر ليس من قبيل المصادفة، ويدفع إلى الافتراض أن جان شمعون، لاشعورياً على الأقل، شاء لفيلمه الروائي الأول أن يكون كلمة الفصل في سينما الحرب، محاولاً ألّا يترك بعد فيلمه استزادة لمستزيد. ولأن الحرب واحدة وصورها واحدة وموضوعها واحد، كان من الطبيعي أن يستحوذ على مشاهد «طيف المدينة» ذلك

الشعور بأن معظم ما يراه على الشاشة، سبق له رؤيته في مكان ما، ربما على أرض الواقع.

وقد لا يكون هذا مهماً هنا، طالما أن كل عمل فني - حتى ولو استخدم عناصر مشهدية مستخدمة من قبل - يتنطح أصلاً إلى إعطائها تفسيراً آخر معيداً استخدامها في شبكة علاقاته ورؤاه الخاصة. والحقيقة أن هذا ما حاوله جان شمعون بنزاهة، حتى وإن كان نجاحه فيه يظل مسألة وجهة نظر وموضع نقاش.

في «طيف المدينة» يتابع شمعون رحلة بطله رامي، الذي يطالعنا أول الفيلم طفلاً في الثانية عشرة من عمره. في ذلك الحين كان رامي طفلاً جنوبياً، لكن الاعتداءات الإسرائيلية، قبل سنوات الحرب اللبنانية، طردته مع أهله من قريتهم الجنوبية، ليقطنوا بيت هجرة في منطقة تصبح خطوط تماس حين تندلع الحرب في بيروت ثم في لبنان.

يتوقف شمعون على مدى مسار فيلمه أمام ثلاثة أزمنة من حياة رامي: أواخر السبعينيات، أواسط سنوات الثمانينيات، ثم بداية التسعينيات عند انتهاء الحرب. وعلى مدى تلك الأزمة يتغير رامي، من طفل يغرم بطفلة في سنه هي جارته في بيروت، إلى شاب فقد غرامه الوحيد، بسبب الحرب والانفصال بين المناطق. ولكن أيضاً غدر به صديقه وليد، ومن فتى بريء يعيش على هامش الحرب ولا يضمر كراهية لأحد، إلى رجل يضطره خاطفو أبيه في لحظة من لحظات الحرب، إلى التحول إلى مقاتل وخاطف للآخرين.

غير أن شمعون لا يشاء لبطله أن يكون جزءاً من قذارة الحرب، فيبقيه على صفائه، ويخترع له حكاية حب لاحقة مع امرأة من منطقته يخطف زوجها، ثم يمعن في تبرئته، حين يدفعه إلى إنقاذ رجل من الموقع المقابل، كان المقاتلون خطفوه رداً على اختطاف أبيه، وكان من المفروض به أن يقتله، لكنه يختطفه من الخاطفين ويعيده إلى عشيرته مغامراً بنفسه وبحياته.



كل هذا يجعل من «طيف المدينة» فيلماً مثلث الأبعاد: فهو من ناحية **أولى** فيلم عن الحرب، قد لا تكون النظرة إليها جديدة كلياً لكنها تحمل عناصر جِدة كثيرة، وهو من ناحية **ثانية** فيلم عن البراءة، براءة رامي في مواجهة عالم الكبار، وهي البراءة نفسها التي ستظل ترافقه إلى أن يصبح رجلاً، وهو من ناحية **ثالثة** حكاية حب وفقدان: حب يظل حياً في ذهن رامي ووجدانه، ويختمه شمعون بمشهد أخير يحمل شحنة من العاطفة كبيرة، تتملكنا حين يلتقي رامي بفتاته وقد أضحت امرأة متزوجة تزور وزوجها وطفلتها بيروت بعد انتهاء الحرب من دون أن تتنبه إلى وجوده.

غير أن ما لم ينجح فيه المخرج كثيراً، إقناع المشاهد بالسيناريو الذي كتبه، رغم

انطلاق السيناريو من موضوع حيّ وأخاذ، ومن المرجح أن المشكلة هنا هي مشكلة كل فيلم يريد أن يقول الكثير من الأمور ويريد أن يحرك العلاقات بين الشخصيات بشكل يفرض حضور أفكار مسبقة تبدو معها الشخصيات في لحظة ما أشبه برموز ومفاتيح، أكثر منها شخصيات من لحم ودم. وفي هذا الإطار لم يكن دقيقاً اختيار شمعون لبعض ممثليه وإدارتهم إخراجياً. فهو مثلاً، حين اختار مجدي مشموشي لدور رامي حين يكبر، لم يكن موفقاً في ذلك. فالحال أن ثمة في نظرة هذا الفنان الشاب ما يقلق، ويدفع المتفرج بعيداً من التعاطف معه، ناهيك بأنه حين جعله يعرج في مشيته قرّبه من شخصية مشابهة سبق أن لعبها هيثم الأمين في فيلم «بيروت ـ اللقاء» لبرهان علوية، دون أي مبرر درامي يفرض ذلك. يقيناً أن المخرج لو أسند دور رامي، كبيراً، إلى الممثل الآخر الذي لعب دور وليد كبيراً (عمار شلق) لجعل من الشخصية أكثر إقناعاً، لأن هذا الأخير بوجهه الطفولي وحيويته، كان من شأنه أن يبدو فعلاً استمراراً لرامي الصغير.

فإذا أضفنا إلى هذا أن مجدي مشموشي بدا، أكبر كثيراً مما يفترض به أن يكون، نصل إلى واحدة من المشكلات الأكثر حدة التي تواجه، ليس السينما اللبنانية وحدها، بل السينما العربية ككل وهي مشكلة اختيار الممثلين الملائمين، للأدوار الملائمة الكاستنغ، بحيث يبدو الاختيار في نهاية الأمر عشوائياً له صلة بالعلاقات العامة أكثر من صلته بالأبعاد الفنية نفسها. ومع هذا يمكن للمشاهد أن يلاحظ أن بعض الشخصيات برزت، وخدمها الممثلون بشكل لافت، ومن هذه الشخصيات صاحبة المقهى الذي عمل فيه رامي الصغير، والمغني الشاعر سامي حوّاط الذي أظهر قدرة لم تستغل كما ينبغي.

وفي هذا الإطار يمكن التوقف عند مشاهد المقهى وحواراته وشخصياته باعتبارها من أجمل ما في هذا الفيلم، وباعتبارها ـ أي تلك المشاهد ـ تبعده عن ذلك الشعور العام الذي أشرنا إليه بأن معظم ما في الفيلم سبق رؤيته.

ومهما يكن، فإن الحكم على الفيلم الأول لجان شمعون ـ ضمن إطار السينما الروائية ـ لا يمكنه إلا أن يكون إيجابياً رغم نواقص في السيناريو مثل: أين اختفت بقية أسرة رامي خلال النصف الثاني من الفيلم؟ وعلى رغم عدم الاشتغال كما يجب على التطور الدرامي لبعض الشخصيات الأساسية. ويمكن النظر إلى «طيف المدينة» باعتباره يعكس تطوراً في النظرة إلى الحرب، من خلال وقوفه إلى جانب البراءة ضد قسوة ذلك القتال الهمجي الذي عاشه هذا البلد.

في النهاية، فيلم «طيف المدينة» إضافة طيبة إلى سينما لبنانية وعربية معينة، وخطوة جديدة في مسار شمعون، وإشارة إلى أن في إمكانه حقاً، أن ينتقل من السينما التسجيلية التي ارتبط بها، وجاء فيلمه هذا، بعد كل شيء، استمراراً لها ولو ارتدى الطابع الروائي، إلى سينما روائية واضح أن في جعبة شمعون ما يقوله في إطارها.

«ظلال الصمت»

(٢٠٠٦) ١١٠د. (ألوان)

إخراج: عبد الله المحيسن
سيناريو: عبد الله المحيسن وآخرون
تصوير: (غير متوافر)
موسيقى: زياد الرحباني
تمثيل: عبد المحسن التمر، محمد المنصور، غسان مسعود، فرح بسيسو

منذ عرضه الأول للجمهور، على هامش إحدى دورات مهرجان «كان»، بدأ فيلم «ظلال الصمت» يثير الاهتمام الذي كان متوقعاً له. وراحت المهرجانات السينمائية الدولية تتسابق للحصول عليه. والصحافة تتسابق للكلام عنه... ولكن ليس للأسباب نفسها. فإذا كان الفيلم، بالنسبة إلى الصحافة العربية يستقي قيمته من كونه «أول فيلم سعودي روائي طويل»، فإنه بالنسبة إلى المهرجانات الأكثر جدية، فيلم يستحق أن يعرض ويناقش لموضوعه وقيمته الفنية. أما إذا كان بالفعل، الفيلم السعودي الأول في هذا المجال، فهذه قيمة مضافة من دون أن تكون جوهر أهمية الفيلم.

طبعاً، لاحقاً، سيدخل «ظلال الصمت» تاريخ الفن السابع العربي، لكنه لن يدخله فقط لقيمته التاريخية، بل أيضاً وخصوصاً لخطابه الفكري وأسلوبه في تقديم هذا الخطاب، لشيء من التجديد في لغة السينما العربية ومواضيعها، حتى إن كانت على الفيلم في هذين المجالين بالذات، مآخذ كما سنرى.

بيد أن أول ما يمكن قوله عن «ظلال الصمت» هو أنه فيلم معركة، ومعركة متعددة الجوانب والأبعاد. فهو، في الدرجة الأولى، معركة شخصية بالنسبة إلى مخرجه عبد الله المحيسن، الفنان السعودي الحاضر في السينما العربية التسجيلية منذ أكثر من ربع قرن، والمقترب دائماً من مناطق الخطر في الحياة العربية العامة، عبر أفلام قد تصدم، وقد تثير غيظ البعض وحماسة البعض الآخر، لكن أهميتها أنها صوت عربي يعكس التمزق العربي العام في لغة دينامية وانطلاقاً من مواضيع شائكة «اغتيال مدينة» عن تدمير بيروت خلال السنوات الأولى للحرب الأهلية، و«الإسلام جسر المستقبل» عن بدايات الصراع الإسلامي في أفغانستان ومن خلال راهن العالم الإسلامي في العام ١٩٨٢، ثم «الصدمة» عن حرب الخليج الأولى بين التحالف الدولي ونظام صدام حسين - ١٩٩١.

في هذه الأفلام وفي عشرات غيرها دنا عبد الله المحيسن دائماً من قضايا إنسانية ووطنية وتنموية. لكنه كان يتطلع - ودائماً أيضاً - إلى لحظة يدنو منها من مواضيع أكثر خطورة، ولكن في لغة روائية، هو الذي يعتبر نفسه من كبار هواة السينما ومتابعيها في بلاده. معركة المحسين الأولى، إذاً، كانت تتمحور من حول التمكن يوماً من تحقيق روائي أول طويل. كان كل شيء في محيطه يشتغل ضد هذه الرغبة... وفي المقابل كان عناده يتجه

نحو تحقيقها. ومنذ البداية كان قراره واضحاً: هناك ثلاثة مواضيع سيقترب منها، إن قيِّض له أن يغوص في قلب السينما الروائية يوماً: توحيد المملكة، القدس، والأوضاع العربية بين سلطات القمع والآفاق المسدودة.

والحقيقة أن هذا الموضوع الثالث، كان ولا يزال بالنسبة إلى المحيسن، جوهر معركته الثانية والأساسية، ومن هنا فإن «ظلال الصمت» أتى تعبيراً عن هذه المعركة: عن تطلع عبد الله المحيسن إلى وضع الحريات والقمع والإنسان عموماً، في المنطقة العربية وربما في العالم عموماً. إذ، من خلال تركيز الفيلم على الإنسان العربي، والسلطة العربية، والفكر العربي، يبدو واضحاً أنه عالمي البعد في مواضيعه هذه.

إذاً، يعتبر المحيسن نفسه أنه قد تمكن من خوض معركتين من خلال «ظلال الصمت»، أضاف عبر أولاهما عملاً جديداً إلى السينما العربية ذات الرسالة، وعبر الثانية صورة عن تمزقات الإنسان العربي طوال نصف القرن الماضي، حتى وإن كان أعطى موضوعه طابع الأمثولة، وقدمه في لغة الخيال العلمي، الذي يتحول خلال الفيلم إلى لغة الخيال السياسي، في ترابط جديد على السينما العربية، لكنه حاضر دائماً في بعض أقوى أفلام السينما العالمية.

ويقيناً أن عبد الله المحيسن كان يتطلع وهو يحقق فيلمه إلى تحقيق عمل ينتمي إلى هذه السينما. ويمكن أن نقول إن الجهد الكبير الذي بذل في هذا الفيلم إخراجاً وإنتاجاً، أعطى ثماراً ستكتشف مفاعيلها تدريجاً ولا سيَّما في مجال اشتغال عبد الله المحسين على لغة سينمائية لها ديناميتها الخاصة أحياناً، ولها تجديداتها في أحيان أخرى، حتى وإن كان سيناريو الفيلم قد أخفق في مدها بالخلفية التي تساعدها على الوصول إلى غايتها. ذلك أن المشكلة الحقيقية مع «ظلال الصمت» مشكلة سيناريو كما هي الحال بالنسبة إلى ٩٩ بالمئة من الأفلام العربية. وقد يغري وجود هذه المشكلة بالقول إن الثناء على عبد الله المحيسن يجب أن يكون مضاعفاً: أولاً لأنه تمكن من تحقيق الفيلم، وثانياً لأنه فعل هذا من خلال سيناريو أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه عصيّ على التصوير، عصيّ على الإقناع، مفتقر إلى الإيقاع الذي يميز عادة هذا النوع من السينما.

ولعل المقارنة بين اللغة السينمائية الحيوية، شكلاً ومضموناً التي تفاجئ المتفرج منذ اللقطات الأولى للفيلم، حين تنزل قوة من رجال الأمن في منطقة شعبية لتعتقل الناس وتمارس القمع ضدهم، وبين بلادة الإيقاع اللاحق منذ بدء رحلة البحث عن المعهد وهي رحلة سينطلق فيها ابن واحد من المعتقلين، وزوجة معتقل آخر هو كاتب رفض أن يبيع ضميره وأدبه للسلطة وتجارها فأرسل كما تروي حكاية الفيلم إلى معهد «يعيد تأهيل» المشاكسين ويدجّنهم، حيث التواطؤ بين السلطة والعلم التطبيقي، ضد الفكر والإبداع، كما ضد الشعب البسيط.

فالحقيقة أن العشر دقائق الأولى من الفيلم، صورت في شكل أخّاذ وحركة وتقطيع

مميزين، يحس معهما المتفرج أنه في قلب لعبة الحكم من طريق قوة السلاح... وفي هذه المشاهد بالذات تمكن المخرج من أن يقدم لحظات لا تنسى فنياً ولكن أيضاً من الناحية الاجتماعية مشهد التلفزيون، ما وعد بأن الفيلم لو استمر على هذا الإيقاع لأسفر في نهاية الأمر عن عمل مميز... ولقد تأكد هذا خلال مشاهد عدة تالية «فرشت» لنا فيها الشخصيات: «كارتل» السلطة؛ المبدع وناشره؛ الحياة الاجتماعية.

هنا أيضاً، في مشاهد موضحة لطبيعة الأمكنة وطبيعة العلاقة بين البشر والأمكنة، تمكن المخرج من أن يربط بين القمع المباشر والطبقة التي تمارسه، ثم الأفراد المتمردين عليه، بوضوح أو مواربة. ونقلنا الفيلم هنا إلى المناخ السياسي الفكري الممهد، للمحور الأساس الذي يقوم عليه: المعهد الغامض المقام وسط الصحراء، محروساً من مسلحين أقوياء غامضين. في الواجهة تبدو صورة المعهد صحية، مجرد مكان يمضي فيه المتمردون أو المشاكسون، أو حتى الغاضبون وإن بحدود، فترة نقاهة يعودون بعدها، إن عادوا، وقد بُرِّئوا وصاروا أكثر قدرة على التلاؤم مع المناخ السائد. لكن المعهد في الحقيقة مؤسسة علمية تحول المفكر إلى دمية، والمتمرد إلى شخص كلي الخضوع... الفيلم لا يحدد لنا البلد الذي تدور فيه الأحداث، لكن القرن العشرين كان حافلاً بهذا النوع من المعاهد، ولا سيّما في بعض بلدان المعسكر الاشتراكي. وحتى ولئن كانت البلدان العربية لم تعرف هذا النوع من المعالجة بالصدمة، فإن الأمثولة واضحة، والروح عربية تماماً، قمعاً وتمرداً.

في النهاية، ينتصر حب الحرية على القمع. ولكن الثمن واضح من دون أن ندخل هنا في تفاصيل قد تفقد المتفرج القارئ متعة التوقع حيث يشاهد الفيلم. الثمن هو تحالف بين الأصالة، ممثلة بالبدو من سكان المنطقة، وبين الفكر الذي يواصل مشاكسته، وبين العالم الطبيب الذي يعي ما يحدث ويتوب، ويضحّي لمساعدة هذا التحالف على الانتصار على القمع. طبعاً هذا كله لا يبدو، من الناحية الفكرية، واضحاً... والوصول إليه ضمن إطار منطق الفيلم ـ منطق السيناريو أعني ـ لم يكن مقنعاً.

ولكن هنا، مرة أخرى، لا بأس من المقارنة بين لغة المخرج السينمائية الدينامية في مشاهد النهاية، الهجوم على المعهد وبين بلادة السيناريو الذي جعل التحالف، أيديولوجياً أي مُسقَطاً من فوق من دون مبررات؛ اللهم إلا المبررات الإرادية التي يحملها فكر كاتبي السيناريو، أو تصورهم لما يمكن أن يكون مقبولاً. ولنذكر هنا، مرة أخرى أن مشهد النهاية يسقط ـ ومهما كانت جودته الفنية قسراً على سياق كان شهد، خلال النصف ساعة التي تتوسط الفيلم، تلك الرحلة الشهيرة التي لم تؤد في الحقيقة إلى أي تبدل، باستثناء أنها جمعت في نهايتها الباحثين عن الأب والزوج، مع البدو الذين سيتولون هم مهمة الإنقاذ من الآن وصاعداً.

فهل نتطلق من هنا لنقول كم أن هذا البعد الرسالة الفكرية الأيديولوجية ضيّع إلى حد ما جهود مخرج بدا متمكناً من لغته. مخرج عرف في مشاهد المعهد نفسها كيف يقدم عملاً كبيراً من خلال غوص كاميراه في التفاصيل. وعرف من خلال تعامله مع الممثلين الآتين من بلدان عربية عدة، كيف يطلع بأفضل ما عندهم، ويفاجئنا من خلال تقديمه بعضاً منهم، من الذين لم نكن نعرف سابقاً أن لديهم مثل هذه الإمكانات: إحسان صادق مثلاً؛ رجا فرحات في دور الطبيب وخصوصاً مدير المعهد؛ وإلى حد ما غسان مسعود الذي لم يكن على أية حال في أحسن حالاته! يفاجئنا بإدارة ممثلين كان من الصعب توقعها من مخرج تعامل دائماً مع الواقع يصوره من دون أن ينحو إلى إعادة تركيبه.

وهنا لا بد من أن نتساءل عن جدوى استخدام الفصحى الثقيلة غالباً على ألسنة بعض الممثلين في حوار الفيلم؟ من المؤسف أن استخدام الفصحى أعطى الفيلم، من ناحية أولى طابعاً تلفزيونياً ـ يتناقض تماماً، مع لغة عبد الله المحيسن السينمائية بامتياز ـ، ومن ناحية ثانية طابعاً أدبياً بعيداً من لحم الحياة وشحمها. غير أن هذا كله لا يلغي أن «ظلال الصمت» عمل تجديدي تجريبي يؤكد لنا أن عبد الله المحيسن انتصر، إلى حد كبير، في المعركتين اللتين خاضهما من خلاله: معركته الفكرية ومعركته الخاصة. عمل يعد بأن المرحلة المقبلة قد تشهد استكمالاً منه لمشاريعه الروائية، التي من دون أن تتخلى عن رسالتها الفكرية البديلة، وعبر الاستفادة من تجديدات المحيسن على صعيد اللغة السينمائية العربية، قد يكون عليها أن تهتم أكثر بالسيناريو، وتعيد التفكير بقضية الحوار. فالنيات الحسنة والأفكار الجيدة لا يمكنها وحدها أن تصنع سينما كبيرة. تماماً كما أن قوة الإخراج وحب السينما لا يمكنهما فعل الكثير حين يكون السيناريو ضعيفاً.

«الظلال في الجانب الآخر»

(١٩٧٣) ١١٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: غالب شعث

سيناريو: غالب شعث عن رواية لمحمد دياب

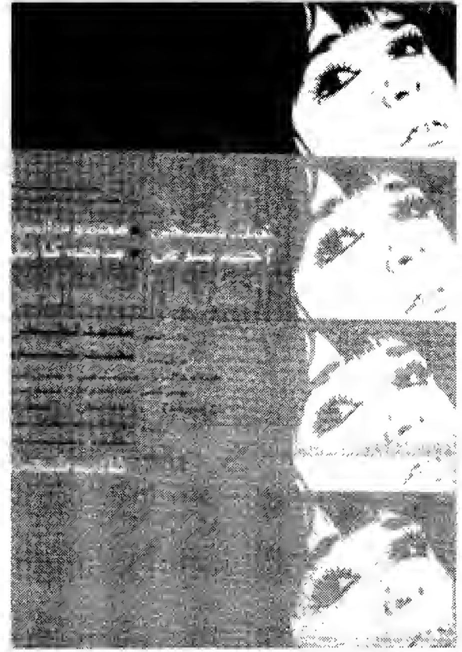
تصوير: سمير فرج

موسيقى: عبد العظيم عويضة

تمثيل: محمود ياسين، نجلاء فتحي، أحمد مرعي

حين انتهى عرض خاص للصحافة وللأصدقاء لهذا الفيلم في بيروت، التفت مخرج لبناني كان يومها في بداياته ويحقق واحداً من أهم الأفلام التي حققت في ذلك الحين عن فلسطين، متسائلاً بحيرة أمام رفاقه: لقد فهمت كل شيء في هذا الفيلم، ولكن سأظل أتساءل لماذا يغيِّر محمود ياسين بيجامته عشرات المرات فيه؟ كان السؤال طرفة في حينه، وأثار ضحكاً خجولاً... كان الضحك خجولاً بالتحديد لأن الفيلم قدم يومها من منطلقين لكل منهما قداسته: منطلق

أنه فيلم ينتمي إلى ما سمي حينها بالسينما الجديدة في مصر، ومنطلق أنه فيلم ينتمي إلى فلسطين. والمنطلقان صحيحان.. ويمكن أن نعزو إليهما على أية حال، لا إلى قوة الفيلم كونه فاز في العام ١٩٧٣ بجائزة مهرجان كارلو في فاري في تشيكوسلوفاكيا. يومها كان كل «جديد» ويقدم باسم فلسطين مطلوباً ومقبولاً.



اليوم لدى مشاهدة «الظلال في الجانب الآخر» سيبدو هذا غريباً، ولكن سيبدو أغرب منه أن ينهمك عدد من أصحاب الأسماء الكبيرة في الحياة الفنية المصرية، في عمل فيلم مضجر وغريب الأحداث إلى هذا الحد. وسيبدو أكثر غرابة أيضاً أن مخرجاً لمع وسيلمع أكثر وأكثر في السينما التسجيلية، مثل غالب شعث، سيحقق فيلماً عن حكاية تدور من حول مجموعة شبان يلتقون ليتناقشوا إلى ما لا نهاية، ليقفوا في نهاية الأمر لائمين واحداً منهم (محمود صاحب البيجامات المتعددة) لأن حبيبته حملت منه وهو تخلى عنها فحاولت الانتحار.

مهما يكن سنحاول هنا أن نلجأ إلى الملخص الذي كتبه السينمائي والناقد قيس الزبيدي للفيلم كي نضع القارئ في أجوائه، يروي الزبيدي: «قبل أن تنتهي قصة الحب بين محمود وروز بمأساة، يتناول الفيلم حياة مجموعة من الطلاب يعيشون في إحدى العوامات. يلتجئ إليهم محمود بعد أن يطرد من غرفته - ونعرف أنه طرد من قبل صاحبة الغرفة ميمي لأنه أقام مع فتاة تعيش لديها (هي روز) علاقة انتهت بحمل هذه دون أن يرضى هو الاعتراف بأبوته -. ويسلط الفيلم الضوء على السلوك السياسي والاجتماعي لهذه الشخصيات بالعلاقة مع قصة محمود وروز، فنجد مصطفى يتعاطف مع بنات الليل، وبكر يرى أن السياسة هي التي تصنع الأحداث في بلاده، أما الفلسطيني عمر فيجد أن قضية فلسطين هي بؤرة الأحداث وإنها تلقي بظلالها على العالم العربي».

وقبل أن نختم حديثنا بهذا «التلخيص» عن الفيلم لا بد من أن نذكر بأن كاتب قصته كان واحداً من أبرز كتاب المسرح الغاضب في مصر، وأن مصوره سيصبح واحداً من أفضل مصوري السينما المصرية، دون أن ننسى أن لابس البيجامات المتعددة كان نجم السينما المصرية دون منازع: محمود ياسين. أما روز،

التي تخلى عنها هذا الشخص فكانت نجلاء فتحي، زهرة السينما العربية!

«العار»

(١٩٨٢) ١١٥ د. (ألوان)

إخراج: علي عبد الخالق
قصة وسيناريو وحوار: محمود أبو زيد
تصوير: سعيد الشيمي
موسيقى: حسن أبو السعود
تمثيل: نور الشريف، حسين فهمي، محمود عبد العزيز

قبل سنوات قليلة، كان علي عبد الخالق قد اشتهر بأنه واحد من مؤسسي السينما الجديدة في مصر، وهي موجة لم تدم طويلاً ولم تنتج كثيراً، لكنها أسست للعديد من التيارات السينمائية التالية. أما فيلم «العار» فإنه في الحقيقة ينتمي إلى تلك التيارات التالية أكثر كثيراً من انتمائه إلى الموجة المؤسسة رغم أن فيلم عبد الخالق «أغنية على الممر» كان الفيلم التأسيسي للسينما الجديدة.

في «العار» ابتعد علي عبد الخالق، إذاً، عن حرب يونيو والأسباب التي أدت إليها والأبطال الذين جرت التضحية بهم خلالها (كما في «أغنية على الممر») ليخوض سينما الانفتاح، السينما التي تحاول أن تصف ما كان يحدث في مصر من كوارث اقتصادية واجتماعية وأخلاقية، بسبب الانفتاح نفسه... ولا سيّما على صعيد العائلة والتغيرات التي تطرأ عليها.

والعائلة التي تعني هذا الفيلم هي عائلة الحاج عبد التواب، تاجر العطارة المشهور بتقواه وتديّنه وانصرافه لأعمال الخير، وسلوكه الدائم للصراط المستقيم. ذات يوم يقتل الحاج في حادث سيارة تاركاً أربعة أبناء هم كمال الذي يعمل معه في التجارة، وشكري الذي درس القضاء وصار رئيساً للنيابة، وعادل دارس الطب الذي يعمل الآن طبيب أعصاب، إضافة إلى الإبنة ليلى المخطوبة لضابط في الشرطة.

إذاً، كل شيء طبيعي ومنطقي حتى الآن في حياة هذه العائلة المتوسطة. غير أن الأمور تتبدل حين يطالب شكري وعادل كمال بنصيبهما في الإرث الذي خلفه الأب، على اعتبار أن كمال لعمله مع هذا الأخير يمسك الأمور بين يديه، فيماطل هذا، حتى يتهماه بالعمل على سرقة ثروة الأب ومحاولته التفرد بالميراث. وهنا يضطر كمال إلى أن يعلن حقيقة ما حدث: قبل وفاته كان الأب قد استدان راهناً كل ما يملكه، لحساب صفقة في مليون جنيه كان يتوقع منها أن تدرّ عليه خمسة ملايين جنيه... وليس من تجارة العطارة طبعاً، بل من تهريب المخدرات. ما كان يعرفه كمال، ويشارك فيه، وما كان يؤمّن للأبناء حياتهم الرغيدة وتعليمهم العالي، كان إذاً انخراط الحاج عبد التواب في تهريب المخدرات. طبعاً ستكون الصدمة كبيرة على العائلة إذ تنكشف حقيقة ذلك الصنم/ الأب، الذي كانوا يبجلونه

فإذا به ينهار أمام أعينهم في لحظة. غير أن هذا لم يعد المهم. المهم الآن أن ما يقوله كمال بعد ذلك: أن الصفقة التي وظف المرحوم كل ثروته وما استدانه من أجلها، موجودة الآن في الملّاحات على شكل كميات من المخدرات المخبوءة وسط المياه. والمطلوب بدلاً من النواح والخناقات، الإسراع لإنقاذ الكمية. هذا الإنقاذ الذي سيحوِّل رئيس النيابة، المسؤول بالتحديد عن قسم مكافحة تهريب المخدرات، إلى مهرب، وكذلك طبيب الأعصاب الذي يكافح الإدمان، إلى شريك له.

إنه اختيار شكسبيري وجودي واضح. سيترددون، لكنهم في النهاية، أمام الواقع المرير، لا يجدون أمامهم غير أن ينضموا إلى كمال مسرعين إلى منطقة الملاحات وقد خرج كل منهم عن تردده، بل عن وقاره كما عن وظيفته الاجتماعية - العلمية، ليغوصوا في المياه والخطيئة معاً، ساعين إلى التمكن من إخراج الصناديق. صحيح أنهم يتمكنون من ذلك ولكن يكتشفون أن البضاعة قد فسدت بسبب سوء تخزينها الذي أدى إلى تسرب الأملاح اليها. وتكون النتيجة دمار الثلاثة معاً: إذ ينتحر شكري أمام هول الصدمة، ويصاب عادل بالجنون، أما كمال فإنه يقف مذهولاً وقد خسر كل شيء.



«عاشقات السينما»

(٢٠٠٠) ١٢٠ د. (ألوان وأسود وأبيض)

إخراج: ماريان خوري
فكرة وجمع مادة: منى غندور
تعليق: منحة البطراوي
تصوير: نزار شاكر
موسيقى: تامر كروان
فيلم وثائقي تركيبي

منذ بدايات فن السينما، عند المسافة الزمنية الفاصلة بين القرنين التاسع عشر والعشرين، نعرف أن الأفلام التي تتخذ من الفن السابع موضوعاً لها، تمارس سحراً كبيراً على المتفرجين. بمعنى أن السينما نفسها تكاد تكون الموضوع الأكثر فتنة للسينما. فمن ناحية هناك سحر الصورة المتحركة الذي يجتذب المتفرجين إلى أحضان أسرارها وسيرورتها، ومن ناحية أخرى هناك لعبة التماهي التي إذا كانت تبدو بسيطة في الأفلام الأخرى، فإنها تبدو أكثر تركيبية وازدواجية في السينما التي تستقي من حياة السينما والسينمائيين موضوعاً لها.

وطبعاً، ليس ثمة من مجال هنا لوضع قائمة بتلك الشرائط التي أنتجت في هوليوود وغيرها، وصولاً إلى مصر، متمحورة من حول السينما وعالمها وأهلها، من «سانست بوليفار»، إلى «الليل الأميركي» لتروفو و«اللاعب» لروبرت آلتمان، و«آخر العمالقة» لإيليا كازان... و«حب تحت المطر» لسعد

مــرزوق (عــن روايـــة لـنجيب محـفـوظ)، و«سكوت حنصوّر» ليوسف شاهين في مصر، لكن المجال يكفي للحديث في هذه المقدمة عن افتتان الجمهور الدائم بأفلام تغوص به وراء الكاميرا ـ ولكن طبعاً أمام كاميرا أخرى تشتغل كعين البصاص سابرة أغوار هذه الحياة وراء الحياة، ممكّنة المتفرج/ البصاص من أن يمارس هوايته الأثيرة ـ والتي هي على أية حال في جذور كل علاقة تفرجيّة بكل فن معروض أو مكتوب.

ومن هنا، انطلاقاً من هذا الرصد، يمكننا أن نفهم السحر الذي كان يمكن أن يمارسه على نطاق عريض، فيلم «عاشقات السينما» الذي حققته، في جزأين ـ ليعرض على شاشة التلفزة بعد عروضه السينمائية ـ، المنتجة المصرية ماريان خوري، التي تحولت هنا إلى مخرجة.

ولدت فكرة فيلم «عاشقات السينما» أساساً من رحم مشروع فرنسي، بدأ الحديث عنه عند بداية سنوات التسعين، وكان منطلقه فكرة فيلم عن عزيزة أمير بوصفها الرائدة الأولى في صناعة السينما المصرية حين أنتجت ومثلت ما يعتبره كثر، الفيلم المصري الأول «ليلى» وإن كان يمكن السجال طويلاً حول هذا الأمر، لكن هذا ليس موضوعنا هنا بالطبع؛ فالحال أنه منذ بدأت السينما المصرية تصبح معروفة في فرنسا إلى حد ما، فتنت النخبة السينمائية والتلفزيونية الفرنسية بسيرة تلك السيدة التي لم يتورع طلعت حرب ـ مؤسس الاقتصاد المصري الحديث، ومؤسس استديو مصر ـ عن أن يقول لها، ليلة العرض الأولى لـ «ليلى»: «إنني أهنئك يا سيدتي، فأنت صنعت حقاً ما عجز الرجال عن صنعه». ومن البديهي أن طلعت حرب كان يشير بعبارته هذه إلى إخفاق العديد من محاولات خلق سينما مصرية قبل أن يُقيّض لعزيزة أمير أن تنجح في محاولتها الأولى.

المهم أن افتتان الفرنسيين بالأمر، وبخاصة بكون امرأة عربية ـ مسلمة قد أقدمت باكراً على مثل هذا المشروع، دفعهم إلى محاولة تحقيق فيلم عنها. لكن مسار المشروع راح يعرج، وانتقل من يد إلى يد، في الوقت نفسه الذي راح فيه يتوسع حتى تحول إلى سلسلة مشاريع حول النساء اللواتي عملن في الإخراج والإنتاج في مصر. ووقع هذا المشروع بين يدي المنتجة ماريان خوري التي سرعان ما تبنته تماماً، ثم بعد سنوات من الاستعداد والاتصالات والمساعي وبعدما تعثّر المشروع مرات وعاد إلى الحياة مرات، كان هذا الشريط الذي، بعدما جُمعت مادته وعُدّل فيه مراراً، تولت ماريان خوري إخراجه بنفسها مستندة إلى تجربتها الإنتاجية/ الفنية الطويلة تحت رعاية أستاذها وخالها المخرج الكبير يوسف شاهين.

وهكذا، إذ ولد هذا الفيلم الأول الذي يتناول بجدية وجاذبية حياة ومغامرات ست من رائدات السينما في مصر، ولدت معه مخرجة جديدة عرفت، من دون خبطات كبيرة، وعبر أسلوب واضح، جزل، مميز، كيف تقدم موضوعها لتجعل منه تحية إلى سيدات أحببن

فن السينما وخضن فيه، في زمن كان مثل هذا الأمر يبدو فيه مستحيلاً.

إذاً، فيلم «عاشقات السينما» هو فيلم عن الفن السابع منظوراً إليه من وجهة نظر بعض أهم سيداته، من عزيزة أمير إلى فاطمة رشدي، ومن بهيجة حافظ إلى أمينة محمد، ومن آسيا داغر إلى ماري كويني. ولئن كان الموضوع يحتمل أن يقدم بلغة علمية سردية بسيط، فإن ماريان خوري رأت أن في إمكانها أن تتجاوز هذا بعض الشيء، لتقدم عملاً لا يكتفي بأن يكون تاريخياً توثيقياً، بل يتحول إلى عمل فني يربط الماضي بالحاضر، ويبدو في نهاية الأمر على صورة صرخة لمصلحة السينما والمرأة في آن معاً.

ذلك أن حياة ومغامرات رائدات السينما المصرية يمكن أن تكون، وفي جانب أساسي منها، دعوة لحرية المرأة وجمال الفن السينمائي في آن معاً، ومن هنا اختارت ماريان خوري أن تجعل أسلوب فيلمها وسطاً بين التوثيق و«التخييل» وسطاً بين الماضي والحاضر، ووسطاً بين فيلم الرسالة وفيلم الفائدة المسلية.

ويقيناً أنها نجحت في هذا... إلى حد كبير، وعلى رغم العديد من المآخذ التي يمكن أن تُسجّل على هذا الفيلم الذي يحمل - على أية حال - قسطه من الريادة.

من أجل تقديم موضوعها، في أجزائه التاريخية الستة، حيث إن الفيلم يكرس جزءاً لكل واحدة من الرائدات، اختارت الكاتبة - المخرجة أن ينطلق الفيلم من زمننا الراهن وعبر شخصية سينمائية شابة معاصرة لنا هي نادية، التي تكلف من قبل ندوة عقدت عن «رائدات السينما في مصر» بالتحري عن حياة هاته الرائدات... وهكذا بعد تفكير وإمعان، تقوم نادية برحلة، ترافقها فيها الكاميرا، بحثاً عن جذور الرائدات وحياتهن وأحياناً عن الأسباب التي أوصلتهن إلى هذه الريادة.



والفيلم كله هو حكاية هذه «الرحلة» التي تقوم بها نادية. لكن الرحلة لا تكون خطية تماماً، بل أن فيها الرواح والمجيء بين الماضي والحاضر، وفيها التقاطع بين الرائدات والأزمان، وفيها مشاهد الأفلام القديمة، وفيها مقارنة بين مصير الأماكن التي اشتغلت عليها الرائدات في الماضي، وما آلت إليه في الحاضر، وفيها الغمزات السياسية الراهنة - مقارنة بالماضي -، وفيها شهادات بعض أهل المهنة، سواء أكانوا نقاداً معاصرين لنا يمكنهم الحديث عن الرائدات انطلاقاً من مواقف تحليلية ومعرفية، ومن إدراك لتاريخيتهن (سمير فريد وعلي أبو شادي مثلاً) أو من أهل المهنة القدماء الذين قيّض لهم أن يعاصروا الرائدات بشكل أو آخر (يوسف شاهين الذي أعطته بهيجة حافظ فرصته الأولى، وأنتجت له آسيا - «سيدة الإنتاج

الرفيع» كما كانت تلقب ـ واحداً من أضخم أفلامه والأفلام المصرية في زمنه، «الناصر... صلاح الدين»، وكمال أبو العلا، رائد التوليف الذي أعلن بنفسه، كم أنه مدين إلى بهيجة حافظ وغيرها من رائدات السينما... إلخ).

وفي الفيلم أيضاً، وهذا أمر يتخذ هنا ـ بالمقارنة ـ كل أهميته التاريخية والفنية، سينمائيات شابات معاصرات لنا يطرحن على الحاضر أسئلتهن القلقة من حول الفرص التي قد تكون أمامهن، بعد، لتحقيق أفلامهن/ أحلامهن، وهل حقاً أن في إمكانهن أن يغامرن ويخاطرن كما فعلت «الأمهات» أو «الجدات» اللواتي تُروى لنا حياتهن؟

والحال أن هذا الأمر الأخير يبدو هنا الأخطر والأكثر إيلاماً، إذ إن المقارنة تكشف لنا كم أن وضع المرأة العربية في تراجع. إذ، مثلاً، مقارنة بعبارة طلعت حرب التي أوردناها أعلاه، وتعبق من خلال تحية عزيزة أمير، بتحية للمرأة المصرية ككل، قد يكون مفيداً أن نورد عبارة يقول لنا الفيلم إن عميد معهد السينما في مصر جابه بها طالبة كانت تطلب منه قبولها في المعهد لدراسة الإخراج قائلاً: «إنني أنصحك بالعدول عن هذا فنهاية البنت بين زوجها ومطبخها».

حسناً، من الأفضل على أية حال أن نتوقف في هذا الصدد عند هذا الحد، وننتقل، كما يليق بنا أن نفعل، إلى الفيلم نفسه وإلى جوهر موضوعه.

فإذا كان الفيلم، في شكله السينمائي المبتكر قد اتخذ ذريعته من خلال حكاية البحث الذي تقوم به السينمائية الشابة نادية (والتي ربما تكون هنا الأنا/ الآخر لماريان خوري)، فإنه سرعان ما يتجاوز ذلك ليغوص في تاريخية موضوعه. ولكن بخاصة في جغرافيته أيضاً، حيث يبدو سياق البحث في جانب أساسي منه، كانعكاس لتأثير المكان على الرائدات، إذ إن رحلة نادية في الزمان، كادت في لحظات أساسية من الفيلم تكون رحلة في المكان، من الإسكندرية ودمياط، وتنورين (في لبنان، وهي مسقط رأس آسيا وابنة أختها ماري كويني)، إلى تلك السطوح والحوانيت والاستديوات البدائية التي شهدت ممارسة الرائدات لعشقهن السينمائي. ولافت حقاً مقدار تنوع تلك الأماكن ومصائرها والذكريات المثارة من حولها، إلى درجة أن الفيلم، على رغم تاريخيته يبدو أحياناً فيلم مكان، أكثر مما هو فيلم زمان!

وربما ينبع هذا الإحساس من كون مرور الزمن يبدو لنا هنا، باهتاً، إلا من خلال محوه للأماكن، التي تبدو اليوم خالية من أية ذكريات لما حدث فيه، أو انطلق منه ذات يوم. فبصعوبة تتحدث تنورين اللبنانية عن الفتاتين اللتين انطلقتا منها لتضيفا إلى مصر بعض مجدها السينمائي ذات يوم. ويكاد لا يعرف سكان المنزل الطنطاوي الذي ولدت فيه أمينة رزق أو عاشت فيه في كنف خالتها أمينة محمد، شيئاً عنهما، بحيث إن رحلة نادية للبحث حوله تتحول بالتدريج إلى لعبة سوريالية محزنة ـ مضحكة. ويكاد أصحاب أو ورثة «استديو كاستوراس»، غير راغبين في تذكر

شيء عن ذلك الفيلم الذي صوّر في ذلك المكان قبل أن يستعيد دوره كمحل لبيع الأثاث.

إنها الذاكرة الممحوّة تماماً. الذاكرة التي حتى حين تتعامل مع بعض الذكريات المتعلقة بالرائدات ومرورهن من هناك، تتعامل مع الأمر كطرفة أو سبّة، من دون أي حنين يذكر.

غير أن قوة الفيلم جعلت المتفرج يتفادى أية عدوى في هذا المجال، بل إن الشعور الذي ينتقل إليه - أو تنقله إليه نادية/ ماريان - يكون شعوراً نقدياً إزاء أصحاب الذاكرة المثقوبة هذه. ولعل ما ساعد على هذا أولئك الذين سنرى فيهم حراس الذاكرة الحقيقيين (النقاد وأهل المهنة ونادية وأصحابها) الذين يبدو الفيلم - وتاريخ الرائدات - أيضاً - منتمياً إليهم، لا إلى أصحاب الأمكنة!

ومع هذا كله، يبدو لنا الفيلم مفتقراً إلى ما هو أساسي... إلى السؤال الجوهري: ما هو التاريخ الحقيقي لكل هاته السيدات؟ كيف وصلن إلى الفن ولماذا؟ ما الذي أخرجهن عن الدروب المستقيمة ذات يوم ليخضن الفن؟ ما هو الظرف الاجتماعي الذي أوصل فتيات مثلهن، في أزمان شديدة المحافظة، إلى تحدي المجتمع وخوض مهن كان المجتمع يساوي بينها وبين الدعارة؟

هنا يبدو الصمت تاماً وتواطئياً. وربما أتى لأن الفيلم يشعر أن الوقت لم يحن بعد لقول ما يجب أن يكون مسكوتاً عنه. فالحال أن هذا الصمت المتواطئ يفقد المشروع كله والتاريخ المروي كله، أيضاً، جزءاً كبيراً من سحره، لأن حياة الرائدات تبدو في نظرنا أكثر أهمية من سينماهن، وأكثر قدرة على تحري جزء كبير من ذهنية المجتمع التي كان يمكن للفيلم أن يشكل مدخلاً أساسياً لولوجها من خلال رواية شفافة لحيوات استثنائية، تطاول بنات عائلات كبرى، وبنات قاع ومهاجرات يظل ثمة أكثر من علامة استفهام حول هجرتهن. ولكن، بما أن الفيلم اختار أن يقارب موضوعه بحياء وحذر يتلاءمان وذهنية المجتمع الذي لا يزال حتى اليوم محافظاً، بل وتزداد محافظته أكثر فأكثر، يمكن الاكتفاء بما يقوله الفيلم، طبعاً، بدلاً من لومه على ما لا يقول.

والحال أن ما يقوله الفيلم كثير. وأول ما يقوله هو تاريخ المرأة العربية في القرن العشرين وأيضاً تاريخ جزء من السينما العربية... كان مجهولاً حتى الآن من قبل ملايين المتفرجين.

كذلك فإن من أهم ما يقوله هو ذلك التأكيد المتجدد على أن السينما، إذ صارت طوال القرن العشرين جزءاً أساسياً من الحياة، وأحياناً نداً لها، يمكنها أن تشكل موضوعاً حياً وجذاباً لأفلام، تقول تاريخ السينما ومن خلاله تاريخنا الخاص.

ويقيناً أن «عاشقات السينما» لماريان خوري أتى قادراً على خلق هذا التماهي الفعّال بين تاريخ السينما وتاريخ المتفرجين. وهو لو لم يفعل سوى هذا، لكان عملاً جديراً بالتحية... فكيف وأنه فعل أكثر من هذا كثيراً؟

«العرس»

(١٩٧٨) ١١٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: فرقة المسرح الجديد (تونس)
سيناريو وحوار: فرقة المسرح الجديد
تصوير: فرقة المسرح الجديد
تمثيل: جليلة بكار، محمد إدريس، فاضل الجزائري

يبدو فيلم «العرس» التونسي، أشبه بخليط جمعت أجزاؤه من «العرس لدى البرجوازيين الصغار» للكاتب الألماني برتولد بريخت، ومِن «مَن يخاف فرجينيا وولف؟» للكاتب المسرحي الأميركي إدوارد آلبي... والإشارة إلى الحالتين المسرحيتين في مجال الحديث عن فيلم «العرس» لا تبدو في غير محلها.

فالفيلم، أصلاً، مبنيٌّ على مسرحية «العرس» التي كانت من بين أهم نتاجات فرقة المسرح الجديد التونسية. وكان من الواضح أن نجاح «العرس» في عروضه المسرحية قد دفع أعضاء الفرقة (جليلة بكار، ومحمد إدريس، والفاضل الجعايبي، والفاضل الجزيري، ومحمد المسروقي، إلى الاتكال على أنفسهم وعلى قدراتهم وأموالهم الذاتية، والاستعانة بمعونة جزئية لتحويل المسرحية إلى فيلم أتى مفاجئاً على غير صعيد.

الذين شاهدوا المسرحية ثم الفيلم، قالوا يومها إنهم فضّلوا الأداء المسرحي للعمل على أدائه السينمائي، لكن الذين لم يشاهدوا سوى الفيلم، قالوا إنهم وجدوا أنفسهم أمام عمل كبير، متقن فنياً وقاسٍ فكرياً، ينتمي إلى سينما فكرية بالغة النضج. ومع هذا نحن هنا أمام الفيلم الأول لأصحابه... وبشكل أكثر تحديداً، أمام عمل فني حقق بصورة جماعية، وهو أسلوب نعرف أنه نادر الوجود ليس في سينمانا العربية وحدها، بل في السينما بشكل عام، حيث من البديهي انه حتى وإن كان ثمة عشرات العاملين، من فنانين وفنيين وتقنيين ينجزون العمل، ثمة دائماً مبدع واحد، هو المخرج، يقف على رأس العملية كلها. أما هنا فإن الكل شاركوا في الإخراج وفي العمل بشكل عام.



تدور أحداث «العرس» بين عريس وعروسه خلال ما يسمى بليلة «السابع»: ومنذ البداية نعرف أن الاثنين ينتميان إلى البرجوازية الصغيرة، ويجدان نفسيهما في تلك الليلة، يواجهان موقفين: أولاً، هناك علاقة العروس بصديق للزوج يحتاج إليه هذا الأخير على الصعيد المالي، وثانياً، يجدان أنهما مضطران إلى ترك البيت في اليوم التالي، لأن الدولة تريد الآن هدمه. وحول هذين الموقفين يدور بين الاثنين صراعٍ، ويقوم بينهما حوار، يمكن القول إنه نادراً ما عرفت السينما العربية ما يوازيه في قوته وجدليته، وكذلك في لؤمه

وقسوته. فهو، بعد كل شيء، حوار يكشف أخلاقيات طبقة بأسرها، أو على الأقل يتطلع إلى ذلك، كاشفاً عبر تلك الأخلاقيات أزمة تلك الطبقة، وربما بالتالي أزمة المجتمع ككل، متحدثاً عن القيود التي تكبل تلك الطبقة معيقة بناءها للمجتمع، وتبدو قيوداً لا يمكن الإفلات منها.

ترى هل في الإمكان قراءة هذا الفيلم على مستوى ثانٍ؟

ربما، فالذين كانوا، حين إنجاز الفيلم وعرضه، عام ١٩٧٨، يعرفون شيئاً عن أوضاع تونس ككل، كانوا مدركين أن في إمكان هذا الفيلم أن يتجاوز كثيراً ما يمكن فهمه عبر أحداثه وقراءتها الأولى. هذا من ناحية المضمون، أما من ناحية الشكل، فالمسرحية/الفيلم، تطرح إمكانات لا حصر لها، تلخصها فرقة المسرح الجديد على الشكل الآتي، كمشروع بيان فني عام:

١ ـ إننا نحن، الذين نتحكم في وسائل إنتاجنا المسرحي بطريقة لا تجعلنا في علاقة تبعية مادية تجاه هذه المؤسسة أو تلك المنظمة.

٢ ـ يكمن همّنا في البحث عن أساليب جديدة تساعدنا على الإنتاج، وكل عمل جديد نتيجته إنما هو خطوة في عملية البحث هذه.

٣ ـ من همومنا الأساسية تغيير «الكلام المسرحي» والفني عموماً، وأشكاله التقليدية، والخروج به من الطرق الممهدة، و«تقاطعه» النماذج الغربية.

«عرس الجليل»

(١٩٨٧) — ١١٣ د. (ألوان)

إخراج: ميشيل خليفي
سيناريو: ميشيل خليفي
تصوير: فلاتر فان دي إندي
موسيقى: جان ماري سنيا
تمثيل: محمد علي عقيلي، بشرى كرمان، آني أشديان

كان فيلم «عرس الجليل» لميشيل خليفي، حدثاً كبيراً حين عرض للمرة الأولى في دورة العام ١٩٨٧ من مهرجان «كان» السينمائي. والفيلم الذي صوّر في إحدى قرى الجليل في فلسطين المحتلة كان إنتاجاً مشتركاً بين فلسطين، وفرنسا، وبلجيكا، وكانت أهميته أنه أول فيلم روائي فلسطيني طويل يحققه مخرج فلسطيني بعدما ظلّت السينما الفلسطينية تحقّق على يد عرب وأجانب متعاطفين.

بين اللحظة التي تهبط فيها الكاميرا من أعلى على مبنى مقر الحاكم العسكري الإسرائيلي، واللحظة التي يغادر فيها هذا الحاكم، بيت مختار الضيعة مصحوباً بصراخ الغضب من القرويين، ومقذوفاً بكل ما وقعت عليه أيديهم، لا يحدث في فيلم ميشيل خليفي سوى عرس فلسطيني من النوع العادي. عرس يمكن له أن يحصل في أي يوم. عرس تتألف تفاصيله من تفاصيل اليومي المُعَاش. إنه عرس يقام هنا في الجليل، لكنه قد يقام في أي مكان آخر. لكن الجليل ليس أي مكان

آخر. والعرس الفلسطيني ليس أي عرس كان. نعرف هذا منذ زمن. منذ عرس قانا الجليل في سنوات المسيحية الأولى. وسنعرفه أكثر بعدما تنتهي ساعتا عرض الفيلم.

في الفيلم يصوّر المخرج عرساً حقيقياً. وهو من حول هذا العرس يبني مشروعاً سينمائياً متكاملاً، في سياق له، للوهلة الأولى، شكل العمل الأرسطي: فأحداث الفيلم تدور في مكان واحد، في يوم واحد. ليس في الفيلم لقطات تراجعية، وحتى حين يتذكر البعض، فإن اللفظ لا الصورة يواكب ذكرياتهم. وهذا الحصر بدلاً من أن يجمد فيلم «عرس الجليل» في سكونية متوقعة، أعطاه قاعدة انطلق منها في لعبة بصرية حاذقة ليرسم من خلال العرس، مسيرة أرض وشعب... والمدهش أنه فعل هذا من دون أن يغرق في أسر الفولكلور من ناحية، وفي أسر الخطاب المؤدلج من ناحية ثانية. من هنا بدا «عرس الجليل» عملاً فنياً، بصرياً، في المقام الأول... وأتى خطابه من خلال البعد التشكيلي لا على حسابه.

أما حكاية الفيلم ففي غاية البساطة: مختار القرية الجليلية أبو عادل يريد أن يزوج ابنه للفتاة المليحة سامية. هو يصر على هذا، والتقاليد تدفعه إليها، ويدفعه إليها أكثر جدّه الذي زاره في الحلم طالباً منه أن يكون عرس عادل، «أمير الأعراس». فإذا كانت السلطات الإسرائيلية تمنع التجمع، وبالتالي تمنع العرس من أن ينعقد، فلا بأس من الرضوخ لشرط الحاكم العسكري وجعله ضيف شرف في العرس مع مساعديه، لقاء السماح بإجراء العرس. هل هو تعاون مع العدو المحتل؟ هل هو رضوخ وإذعان لإرادة السلطة المغتصبة؟ ليس من السهل الإجابة عن أسئلة من هذا النوع. فالعرس يبرر الاستجابة. لكن القرية ليست أبا عادل وحده... هناك الآخرون أيضاً: الثائرون، والمعارضون، والمتعاونون، والحياديون، والنساء اللواتي يعشن عيناً على رضى الرجال، وعيناً على نذالة المحتل... وهناك الأجيال المتلاحقة. من هنا، كان لا بد لرضوخ المختار من أن يثير سجالاً وغضباً. فيستنكف أخوه عن الحضور؛ وهو المثقف الذي يقدم الكرامة على أي اعتبار. ويقرر البعض المقاطعة كذلك، فيما يجد البعض الآخر أن الفرصة ستكون سانحة لضربة مقاومة ساحقة.

ويبدأ العرس... يبدأ من الفراغ، من شمس بعد الظهر المسترخية، ومن حجارة البيوت اللماعة بلونها البني ملتحمة بالأرض... ومن الفراغ، بالتدريج قليلاً فقليلاً يبدأ الحيّز المكاني بالامتلاء: الأهل، الجيران، الضيوف المقرَّبون، ثم الحاكم العسكري ورجاله: مع وصول هذا يكون الوجوم، ثم شيئاً فشيئاً يزول الخوف، ويتأسر الغضب في النفوس، فالرجل، في نهاية الأمر، لا يبدي أي عدوانية، بل يسعى إلى شيء من الاندماج الموقت: يغوص في الطعام التقليدي ويتسلى بالرقص، فيما عيناه تقولان لنا غربته عن المكان. إنه في نهاية الأمر حاكم عسكري آتٍ من مكان آخر. صحيح أن المتفرج يحتاج إلى معرفة هذا مسبقاً، لكي يفهم ذلك الالتماع الخفيف في

عينَي الرجل... ولكي يفهم بعد ذلك إشارته إلى رغبة دولته الخفية في التمدّد ذات يوم حتى حلب وغير حلب. لكنها إشارات تمر عرَضاً، فميشيل خليفي لا يريد لعرسه أن تهزه مثل هذه التأكيدات إن وضحت. حجته في هذا أن غربة الرجل ووجوده في المكان غير الملائم أمران لم يعد أحد يجهلهما. ميشيل خليفي يريد أن يضع الرجل وسط ظروف تتجاوزه فلا يعود معها حاكماً، يصبح مجرد ضيف طارئ مزعج ومنزعج حتى ولو لم يبدِ هذا ويبديه الآخرون. هذه هي فلسطين: الأرض، الناس، التقاليد، العادات، الطعام، الرقص، الحب. هناك انسجام أكيد في هذا كله. انسجام تتضح لنا بالتدريج غربة الإسرائيليين عنه: إنهم مستشرقون لا أكثر... وإلا فكيف نفسر مشهد الضابطة الإسرائيلية وقد استبد بها فجأة هوى الشرق وسحره؟

هذه الغربة، تمكّنت كاميرا ميشيل خليفي من تصويرها، وإن كان ثمة في سياق التركيب البنياني للفيلم ما يهدد بجعلها غير واضحة لمن لا يحدّق تماماً! وهذا الالتباس إن لم يلعب بما فيه الكفاية في سياق الفيلم، لمصلحة أطروحة ميشيل خليفي، فإنه يقف عقبة في وجه التقاط أطروحة الفيلم كله، لأن هذا الأخير يقف في هذا السياق نفسه على حبل مشدود بين هاويتين! لكن الإسرائيليين ليسوا وحدهم، الغرباء هنا. فهؤلاء إذا كانت غربتهم نابعة من انتمائهم إلى عالم آخر لا علاقة له بفلسطين وأرضها وناسها؛ فإنهم يتساوون في الغربة مع العريس، فهو الآخر غريب يعيش فاجعته من جراء حضور أولئك الغرباء أنفسهم.

وإذا كانت كاميرا خليفي قد تباطأت قبل إيصالنا إلى اللحظة التي تتفجر فيها مأساة عادل... فما ذلك سوى أمل بتركيز الخطوة الممهدة لذلك. فإذا كانت غربة الإسرائيليين نابعة من وجودهم والوضع الذي أتى بهم إلى هنا، ما يجعلنا في غنى عن ممهد درامي لتصوير تلك الغربة، فإن غربة عادل في حاجة إلى ممهدات: في حاجة إلى إذعان أبيه، وطفولية الثوار، ومقاطعة عمه، وثرثرة جده حول ذكرياته... في حاجة إلى كل هذا قبل لحظة الانفجار. وهذه اللحظة تأتي في ذروة العرس... حين يخلو عادل إلى سامية ليقوم بواجب الليلة الأولى، ويتحف الحضور المتشوقين، بالشرشف الأبيض وقد تلطخ بدم العذراء.

باختصار يفشل عادل في مهمته. فيشعر بأنه مخصيّ في نهاية الأمر. وعقدة الخصاء هذه تتحكم في هذا القسم من الفيلم. فهنا يصبح لعادل بُعد الرمز، كما يصبح لأبيه بُعد الرمز: ليس بالمعنى الأوديبي، حتى ولو خيّل لعادل، للحظة، أن قتله لأبيه سيقيه من خصيانه. فأبوه هو السلطة، كل سلطة، هو تلك القوة القامعة التي سكتت عن المحتل حتى ولو لم تتعاون معه. هي «الأنا العليا» الراقدة في أعلى وَعْيِنا تُكبلنا. أبو عادل لا يدرك هذا. أو بالأحرى هو يدرك لكنه لا يفصح... ليس لأن الغاية تبرر الواسطة، بل لأن «اليد التي لا تقدر عليها قبّلها وادعُ عليها بالكسر». والضحية؟ سامية ممثلة

البراءة والأرض وفلسطين في الوقت نفسه. سامية هذه هي كل شيء: هي المشكل وهي الحل... الحل، لأنها في الغرفة، ستقوم، عن عادل، بالمهمة الصعبة... فهي تتفهم عادل، وتفهم مأساته.

في الخارج، يسير العرس والناس مسارهم الطبيعي: العرس أكبر حتى من «الضيوف» الطارئين... العرس يحتوي الجميع: في الزوايا، على المائدة، بين أشجار الغابة، في السهل الملغم حيث تهشل الفرس ولا يكون بقدرة أحد غير أبي عادل استعادتها: فهو، من دون المحتلين جميعاً، يفهم لغتها وتفهم لغته. يخاطبها فتهرع إليه. وينتهي العرس، كما تنتهي كل الأعراس. ويستنكف الشبان المقاومون حتى عن القيام بعمليتهم التي كانت تستهدف جنود العدو. هل لأن العجز والفشل هما مآل كل شيء؟ هنا يوقعنا المخرج في التباس ثانٍ، رغم المنطق الذي فسر استحالة القيام بالعملية! فيلم سوداوي يائس إذاً؟ للوهلة الأولى... ربما. ولكن بعد ذلك: أقل. فخليفي حاول هنا ألا يقدم فيلماً «بطولياً» كما جرت العادة... حاول فقط أن يقدم رؤية من الداخل لشعب الداخل، لقضية الداخل.

هنا، مهما يكن الموقف السياسي من هذا الفيلم، ومهما يكن جرحه لبعض تاريخنا... كان لا بد من الاعتراف بقوته السينمائية. وباشتغاله الذكي على سيناريو يسير صعوداً حتى لحظة التفجّر. وبأن الفيلم تمكن من اجتياز مطبات وعقبات كثيرة، بخاصة أنه اشتغل في أرض خواء، بدءاً من صفر حزين، فوصل إلى شيء ما. وكان من الواضح يومها أن السينما الفلسطينية بدأت مع هذا الفيلم... أما ميشيل خليفي فتابع مساره ليصبح الأول بين جيل سينمائي فلسطيني صنع لفلسطين، من الداخل، متناً سينمائياً هو اليوم الأبرز في مسار السينمات العربية.

«عرس رنا»
(أو القدس في يوم آخر)

(٢٠٠٢) — ٨٠ د. (ألوان)

إخراج: هاني أبو أسعد
سيناريو: ليانة بدر، إيهاب لمعي
تصوير: برغيت هيلينيوس
موسيقى: ماريبكي فان در ليندن، بشار عبد ربه
تمثيل: كلارا خوري، خليفة ناطور، إسماعيل دبّاغ

الحكاية في منتهى البساطة. قد تحدث في أي يوم وفي أية مدينة. وهي حدثت على أية حال للكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، التي ينطلق هذا الفيلم من نصّ كتبته تروي فيه كيف تزوجت... وربما لا يحمل النص في حقيقة أمره ما هو لافت سوى في ما يتعلق بالمكان الذي تحدث فيه الحكاية: القدس. صحيح أن الزمن الذي تزوجت فيه ليانة بدر، يسبق زمن «أحداث» الفيلم بسنوات طويلة، غير أن لا شيء يتغير في القدس، وعلى هذا تمكن هاني أبو أسعد، في فيلمه الروائي الطويل الأول هذا، من أن «يعَصْرِن» موضوعه،

ويجعل، رنا بطلته، تبحث عن عريسها في القدس المعاصرة. ولكن لماذا تبحث رنا عن عريسها؟

ببساطة لأنها تحب شاباً فناناً لا يستسيغ أبوها زواجها منه، لكن هذا الأب كي يقيم عقبة في وجه ما تريده ابنته يطلب منها أن تختار بين أمرين بينما هو يستعد للتوجه إلى القاهرة، إما أن تصحبه إلى هناك، وإما ان تختار عريساً لها من قائمة أسماء يعرضها عليها. لكن رنا لا تريد سوى حبيبها الشارد المنهمك في شؤونه المسرحية. صحيح أنه يحبها لكنه ليس من النوع الذي سيهرع للاقتران بها، هرباً من موقف أبيها.

في النهاية ستكون النهاية السعيدة: تتمكن رنا من العثور على الحبيب، ويتم الزواج في الشارع، عند حاجز للجيش الإسرائيلي المحتل، وسط تناقضات القدس وأحزانها وصراعات أبنائها ضد الجنود الإسرائيليين. وهذا ما يخلّص حكاية رنا، هنا، من عاديتها، موفراً لهذا الفيلم الفلسطيني المتميز، والبسيط على أية حال في لغته السينمائية كما في تعامله مع موضوعه، أجواءه الضاغطة.

والحقيقة أن كل ما في هذا الفيلم يبدو ضاغطاً: الأب يضغط على ابنته بقوة، ورنا تحاول أن تضغط على حبيبها. لكن الأهم من هذا هو ضغط المدينة على الجميع، وضغط جنود الحاجز الإسرائيلي وضغط حركة السير عند الحاجز، ثم ضغط ما يحدث في هذه المدينة «غير العادية».

ولعل مشهداً أيضاً يكشف قوة هذا الضغط: في الوقت الذي يخيَّل فيه إلى رنا أن كل شيء قد سوّي وأن القران سوف يُعقَد، في الشارع وقرب الحاجز، تمر في المكان، غير بعيد من مكان العرس، جنازة فتى قُتل لِتَوّه برصاص قوات الاحتلال.

هنا يبدو واضحاً أن صرخة رنا أمام مشهد الجنازة، ومشهد انتصارها على أبيها في اللحظة نفسها، يفرغ من داخلها كل الضغط، ليطلع بصرخة، قد لا نسمعها لكننا نراها، تماماً كما نرى صرخة إدوارد مونخ الصاعقة في لوحته الشهيرة. في هذه اللحظة، يبدو أن الفيلم كله إنما صنع من أجل أن يصور تلك اللحظة... بل أكثر من هذا، حتى اللحظة التي تتساءل فيها رنا: «ما الذي تراني أفعله هنا وأنا أركض وراء الحب فيما الناس يقتلون؟».

أما هاني أبو أسعد فيعلق على هذا قائلاً: «إنه لمن الصعب معرفة ما هو الأصعب بالنسبة إلى السينمائي في بلد يعيش حرباً: أن يكون قادراً على تحقيق عمل روائي، أو أن يشاهد عمله معرَّضاً على الرغم منه، لهجمة الواقع عليه». وذلك لأن أبو أسعد الذي كان حقق العديد من الشرائط التسجيلية قبل «عرس رنا»، كما أنتج عدداً من الأفلام الروائية لآخرين، صور فيلمه، من خلال حكاية رنا وتجوالها في المدينة خلال يوم واحد، على شاكلة فيلم وثائقي يسجل حال المدينة، تحت الاحتلال، ومن خلالها حال فلسطين بشكل عام، إنما من دون أن يبدو عليه ذلك... هو الذي اهتم في الوقت نفسه بتصوير

حكاية شديدة «الخصوصية» و«الحميمية» وصورها بشكل جيد، وسينما متمكنة مهَّدت طبعاً لعملَيه الكبيرين التاليين «الجنة الآن» و«عمر».

«عرس الزين»

(١٩٧٧) ١٠٥ د. (ألوان)

إخراج: خالد الصديق
سيناريو: خالد الصديق
رواية: الطيِّب صالح
تصوير: توفيق أمير، خالد الصديق
موسيقى: خالد الصديق، سليمان جميل
تمثيل: علي مهدي، تحية زردوق، إبراهيم صلاحي

كل قرّاء الرواية العربية يعرفون هذا النص الجميل للكاتب السوداني الطيِّب صالح الذي كان أتحف الرواية العربية من قبله بروايته: موسم الهجرة إلى الشمال؛ التي تعتبر واحدة من أجمل النصوص الروائية العربية.

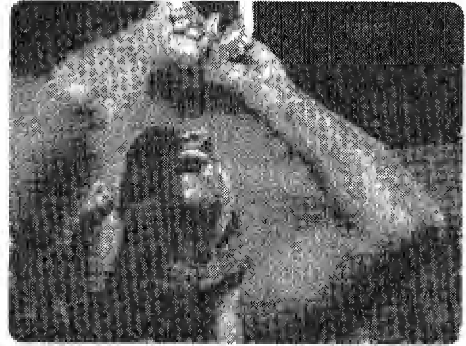
وفي كتاب وضعه عن عمله على هذا الفيلم يقول خالد الصديق إنه قبل ذلك لم يكن يعرف أدب الطيِّب صالح كثيراً، لكن الذي حدث هو أنه بعد النجاح الكبير الذي حققه الفيلم الروائي الطويل الأول «بس... يا بحر»، يسعى إلى العثور على مشروع جديد، وكان حائراً بصدد هذا المشروع حين هداه صديق له إلى «عرس الزين»، وما إن قرأها، حتى أدرك أنه أمام مشروعه. ويروي الصديق كيف أنه سافر من فوره إلى لندن للاجتماع بالروائي الذي لم يبدُ عليه أي حماس للمشروع أول الأمر، ولكن ما إن شاهد «بس يا بحر» حتى بدَّل رأيه ووافق عن طيب خاطر. وهكذا ولد هذا المشروع.

ويروي نص الطيِّب صالح الذي تدور أحداثه في إحدى المناطق الريفية السودانية حكاية ابن تلك المنطقة الزين الذي ولد وسط ضحكة مجلجلة بدلاً من البكاء الذي يولد الأطفال وسطه عادة. ولاحقاً حين يشب عن الطوق يفقد الزين بعض قواه العقلية كما يفقد أسنانه باستثناء اثنتين منها، ويصبح لقبه «زين الزرافة» ويشتهر في القرية كلها بضحكته الرنانة التي لا شبيه لها بين الضحكات.

لكن الزين ليس شاباً بسيط العقل فقط، ولا هو ضاحك القرية وحسب، بل هو إنسان من لحم ودم ومشاعر، وهذا ما لا يدركه كثر في القرية؛ ولكن يدركه الحنين، ناسك القرية الرجل الصالح الذي يرعاه ويصادقه ويهتم به.

وفي تلك الأثناء صار الزين رسول الحب في القرية، تتبارك به الأمهات اللواتي يردن تزويج بناتهن حيث اشتهر الآن بأنه ما إن يذكر اسم بنت من البنات حتى يأتي لهذه البنت خطيب. غير أن الزين الذي يُقبل بفرح على هذه الوظيفة الاجتماعية الطيِّبة يهرع إلى تزويج كل البنات ما عدا نعمة ابنة عمه التي يتطلع إلى الزواج منها. فهو مغرم بها، على رغم معارضة إمام القرية سيف الدين الذي يكمن مأخذه على الزين كونه صديقاً للجن.

وفي الصراع بين سيف الدين والزين ينتصر الإمام ويجر الزين خيبته، إذ إن نعمة «ترضخ» للواقع وتختار واحداً من بين شبان القرية الذين تقدموا لها. أما الزين فيكون عليه أن يكتفي بتجواله في القرية حزيناً مغنياً ممضياً وقته بين المغنين والطباخات.



عن الأسباب الفكرية التي جعلته يختار العمل الصعب - حيث صور في بلد ليس مع تقاليد إنتاج سينمائي ما جعل العمل حافلاً بالصعوبات والأخطار التي يرويها الصديق في كتاب طريف عنونه: **عرسي وعرس الزين**؛ يقول: «لقد بدا لي مثيراً للاهتمام أن أصوِّر التباس التقاليد، وأري الناس أن الدين يمكنه ألّا يكون ظلامياً وقمعياً شرط ألا تصدق، بسذاجة، أن الثوب هو الذي يصنع الكاهن، أو تصدق الشعار القائل: «افعل ما أقول ولا تفعل ما أفعل». بالنسبة إلي الإيمان هو ملك للمؤمن. والأمل ملك لمن يكافح. وعلى أممنا الشابة في مواجهة الحقائق التاريخية والاجتماعية، أن تحدد تطلعاتها وتؤمن بها.. وإلا فكيف يمكننا أن نجعل حلم الإنسان ممكناً؟».

«عرق البلح»

(١٩٩٩) **١١٤ د. (ألوان)**

إخراج: رضوان الكاشف
سيناريو: رضوان الكاشف
تصوير: طارق التلمساني
موسيقى: ياسر عبد الرحمن
تمثيل: شيريهان، عبلة كامل، محمد نجاتي، حمدي أحمد

رغم أن التراث الأدبي العربي مليء بالأساطير، بدءاً من معظم حكايات ألف ليلة وليلة، فإن حظ الأفلام المنتمية إلى هذه الأساطير لدى المتفرج العربي، كان دائم الضآلة بحيث يسود الاعتقاد دائماً بأن العربي يفضل أن يقرأ الأساطير وأن يستمع إليها تُحكى بدلاً من أن يراها على الشاشة. ومن هنا فإن الأفلام العربية القليلة التي اعتمدت الأسطورة موضوعاً وبيئة لها، لم تُثِر فضول كثر من المتفرجين وإن أثارت دائماً فضول النقاد وإعجابهم.

نقول هذا ونفكر أول الأمر بسينما ناصر خمير في شكل عام، لكننا نفكر هنا بخاصة بفيلم «عرق البلح» الذي أوصل فيه الراحل رضوان الكاشف البعد الأسطوري في السينما المصرية، إلى ذروة لم تكن بلغتها من قبل، ويقيناً أنها لن تبلغها من بعد. بل إن الكاشف نفسه في فيلميه الروائيين الطويلين الآخرين اللذين قيضت له حياته القصيرة أن يحققهما إلى جانب «عرق البلح»، فيلمه الثاني، آلى

على نفسه منذ اختمرت الفكرة لديه أن يحققه مهما كلفه الأمر. ولذا انتظر طويلاً ليحققه في النهاية جاعلاً منه أحد كثر الأفلام جمالاً وإبداعاً في تاريخ السينما المصرية المعاصرة، إنما من دون أن يتمكن من إقناع الجمهور العريض به.

ومع هذا فإن أسطورية «عرق البلح» لا يمكن أن توصف بالجمالية ـ المجانية، بل على العكس أتى الفيلم ليعالج في خلفية بعده الشكلي عدداً من المشاكل الاجتماعية في مصر، وفي مقدمها: مشكلة الهجرة؛ وحق المرأة في الحياة والحب؛ والتساؤل عما إذا كان ثمة بعد مكان للقيم في عالم اليوم.

ونعرف أن مثل هذه المشاكل ملأت العديد من الأفلام المصرية المعاصرة الأخرى، ولكن فيما كانت هذه تتوخى السهولة والمباشرة، حسم الكاشف أمره، وقرر أن يخوض مواضيعه بلغة فنية عالية المستوى، تقرِّب السينما من ذروة التراجيديا الإنسانية، وهو يعرف أن ما من شيء كالأسطورة يمكنه أن يوصِل إلى تلك الذروة.

ومن هنا فإن «عرق البلح» من ناحيته الحديثة سيبدو وللوهلة الأولى كلاسيكياً: فنحن في قرية صغيرة في جنوب مصر. قرية فقيرة نسيها الزمن، لكن سماسرة إرسال العمال الرجال إلى بلدان الخليج البترولية لم ينسوها... وهكذا، إذ سافر الرجال للعمل في الخليج، بقيت النساء وبعض العجائز في القرية على أحر من الجمر في انتظار الرجال. وهؤلاء لم يكن قد بقي منهم عملياً سوى الفتى أحمد، الذي كان قد رفض الهجرة، وجده العجوز الذي يراقب ما حوله في صمت وهدوء وقد هدّه التعب والتقدم في السن.

وهناك في القرية شجرة بلح عالية تقول الأسطورة إن الحصول على رحيق تمرها فيه إكسير الحياة. وها هو أحمد يتطلع إلى تسلق النخلة كي يحضر الإكسير لجدِّه معيداً إليه قوته، وشيئاً من السعادة إلى الجميع، أي إلى نساء القرية الظامئات إلى السعادة و... الجنس. ومن النساء سليمة شفاعات زوجة سالم التي ليأسها من عودة زوجها تحمل من ذكر في قرية مجاورة، وإذ تكتشف نساء القرية ذلك يدفعنها إلى الانتحار في وقت تكون فيه الصبية سلمى التي تماثل أحمد في سنه قد ارتبطت به وحملت منه... وأحمد الذي دبّ فيه حب سلمى الحياة والحيوية سوف يواصل محاولاته تسلق النخلة في وقت يكون فيه بعض الرجال قد عادوا. وهؤلاء إذ أدركوا ما حدث في غيابهم يتآمرون على أحمد دافعينه إلى صعود الشجرة في لعبة التحدي وحين يفعل يقطعون جذور الشجرة ليسقط أحمد قتيلاً.

انطلاقاً من هذه الحكاية، إذاً، صاغ رضوان الكاشف ما سماه الناقد سمير فريد «تراجيديا عصرية من الجنوب. ففي التراجيديا الكلاسيكية يرسم القدر مصير البطل النبيل الذي يتحدد من خلال نقطة ضعف لا تتعارض مع نبالته. ونقطة ضعف أحمد، هنا، هي أنه بريء في عالم فقد البراءة، وإنسان في عالم لا يدرك جمال الإنسان ولا يدرك أن الخطأ

جزء من طبيعته ولا يشوِّه ذلك الجمال. عند رضوان الكاشف تبدو الحياة أقرب إلى الكابوس، والموت أقرب إلى الحلم، ويبدو الإنسان وحيداً في مواجهته قسوة القدر وقسوة الإنسان على الإنسان».

«العزيمة»

(١٩٣٩) · ١١٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	كمال سليم
إنتاج:	«مصر للتمثيل والسينما»
قصة:	كمال سليم
سيناريو:	كمال سليم
تصوير:	فيري فاركاش
موسيقى:	عبد الحميد عبد الرحمن
تمثيل:	فاطمة رشدي، حسين صدقي، أنور وجدي

في القسم الذي كرسه جورج سادول للسينمات العربية في كتابه الموسوعي: تاريخ السينما في العالم؛ يتناول الناقد والمؤرخ السينمائي الفرنسي فيلم «العزيمة» لكمال سليم بالكلمات الآتية: «كان «العزيمة» حدثاً خطيراً في السينما المصرية التي كانت تهيمن عليها الأفلام الغنائية والمسليات السمجة والمغامرات الغريبة الوهمية والميلودرامات المبكية، لأنه أظهر الواقع اليومي والحياة الشعبية بصدق وشاعرية، وتذوق الجمهور هذا التجديد وقدّره تقديراً كبيراً، خلافاً لما كان متوقعاً».

طبعاً هذا الكلام الحماسي، المصيب إلى حد ما، كتب في سنوات الخمسين، يوم كان «العزيمة» لا يزال يعتبر رائداً في مجال الفيلم الواقعي، والفيلم الذي أدخل واحداً من التجديدات الأساسية في تاريخ السينما المصرية. لاحقاً، قام كثيرون ينكرون على «العزيمة» هذه الريادة، مركزين على أن شاعرية الفيلم المغالية، وتصوير الفيلم داخل ديكورات بنيت في الاستديو ينقصان من قيمته، ولا سيَّما مقارنة بفيلم واقعي آخر، أكثر جدارة منه بالريادة، هو «السوق السوداء» لكامل التلمساني. وعلى الرغم من صحة هذا الاحتجاج إلى حد كبير، يبقى لـ «العزيمة» سره وقدرته التي لا تزال قائمة حتى اليوم، حيث، إذ يعرض ويعاد عرضه تلفزيونياً بين الحين والآخر، يجد مزيداً من الإقبال. فهو، لئن كان من الصعب الموافقة على «واقعيته» المطلقة، يتسم بعناصر، صنعت لاحقاً أمجاد بعض أجمل الأفلام المصرية، واقعية كانت أو غير واقعية.

حقق كمال سليم «العزيمة» في العام ١٩٣٩ - عرضه الأول كان يوم ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) من ذلك العام - وهو العام نفسه الذي يفيدنا علي أبو شادي في كتابه وقائع السينما المصرية في ١٠٠ عام، أنه شهد، إضافة إلى ولادة هذه «الواقعية الشعرية» مع «العزيمة»، ولادة أعمال ثلاثة مخرجين مصريين جدد سيكون كل منهم رائداً في مجاله: أحمد سالم سينما المغامرات في «أجنحة الصحراء»، حسين فوزي سينما البعد الاجتماعي

الميلودرامي في «بياعة التفاح»، وأحمد كامل مرسي السينما الاجتماعية الخالصة مع «العودة إلى الريف» ذي البعد الروسوي. غير أن «العزيمة» يظل متميزاً، حتى وإن شارك الأفلام المذكورة كونه فيلم مؤلف؛ أي أن مخرجه كتب السيناريو والقصة له وسيدخل تاريخ السينما العالمية من عدة أبواب.

مهما يكن من شأن «العزيمة» ومن شأن تصنيفنا له، يبقى الفيلم الذي كان رائداً في مجال معالجة «سينمائي مصري موضوعاً نابعاً من أعماق المجتمع المصري بطريقة واقعية» بحسب تعبير جلال الشرقاوي في كتابه رسالة في تاريخ السينما المصرية، حين يؤكد أن موضوع «العزيمة» الأساس إنما هو «التقاليد المصرية العتيقة التي تحترم الموظف الحكومي وحده دون القوى الاجتماعية الأخرى كالتجار والصناعيين والمشتغلين بالأعمال الحرة».

يحدثنا «العزيمة» عن الحلاق الفقير الذي يريد أن يجعل لابنه الوحيد محمد حسين صدقي مكانة في المجتمع عبر إدخاله حيّز الدراسة العليا لكي يتخرج موظفاً حكومياً. وبالفعل يضحّي الأب بوقته وتعبه وما يجنيه حتى يوفر لابنه إمكان التخرج. وحين يفعل، ويصبح على وشك الحصول على وظيفة، يعلن أمام أهل الحارة كما أمام أبيه رغبته في مشاركة صديق له ثري، مشروعاً تجارياً حراً. ويصعق الأب. غير أن غضبه يبدو أقل حدة من حزن شخص آخر وخيبة أمله في الحارة، هو فاطمة، ابنة الحي الحسناء المغرمة بمحمد، الذي يبادلها الغرام، وكانت تحترق شوقاً إلى اليوم الذي يتخرج فيه ويصبح أفندياً في الحكومة حتى يتزوجها. وفي انتظار ذلك كانت فاطمة تقاوم رغبة جزار الحي المدعو «العتر»، الذي يريد الزواج منها، لكنها ترفضه لمجرد أنها تحب محمد.

وهكذا، حين يعلن محمد مشاريعه الجديدة ويبدأ بخوض مغامرة مشروعه، تبدو الأمور كلها على كف عفريت، خصوصاً أن والد محمد كان استدان مبالغ طائلة من المال لتمكين ابنه من إكمال دراسته. والآن ها هم الدائنون يطالبون بأموالهم. ويزداد الطين بلة، حين تؤدي نزوات الشاب شريك محمد، الذي كان أبوه موّل المشروع، إلى إفلاس ذلك المشروع.

وهكذا أمام هذا كله، لا يعود بوسع محمد سوى أن يعود إلى فكرة الوظيفة، ويحصل عليها ويتزوج فاطمة. وكان في إمكان الأمور أن تقف عند هذا الحد، لكن الحظ السيئ يكون في المرصاد لمحمد، إذ إنه بعد زواجه، وفي أول مراحل تسلمه وظيفته، يرتكب خطأ غير مقصود من دون أن يكون الذنب ذنبه فيُطرَد من الوظيفة. ومن دون أن يُعلم أحداً، يتجه إلى العمل ساعياً في محل تجاري، وإن في صورة موقتة. لكن «العتر» الجزار، يقف له دائماً بالمرصاد. وهو يعرف ما حدث لمحمد فينشر النبأ في الحارة. ويصل النبأ إلى فاطمة، التي تغضب وتطلب الطلاق وتوافق فوراً على الزواج من الجزار.

في تلك الأثناء يكون محمد استرد إيمانه بنفسه، ويعود إلى تحقيق مشروعه التجاري الأول. وهنا يكون النجاح من نصيبه هذه المرة. وللنجاح مكافأة: عودة فاطمة إليه. ففاطمة التي كانت في فورة غضب، طلبت الطلاق ووافقت على الزواج من «العتر» تعود إلى حبيبها الآن مستغفرة نادمة، في وقت يكون «العتر» حضّر الأجواء لعرسه من فاطمة. وهكذا، يدور صراع بين محمد ورفاقه من جهة، و«العتر» ورجاله من جهة ثانية. وينهزم «العتر» لينتصر الحب وفاطمة ومحمد، وكذلك المشروع التجاري الحر على مبدأ الوظيفة، وتنتهي أحداث الفيلم.



طبعاً يمكن القارئ أو المتفرج أن يتذكر أن ثمة من بين ما رُوي هنا، تفاصيل كثيرة شاهدها في عشرات الأفلام المصرية، لكن هذا كله كان بعد «العزيمة». «العزيمة» كان أول فيلم عن الحارة، وعن الناس البسطاء. وأول فيلم يحاول أن يرصد الحياة الاجتماعية، وكذلك - وهذا هو المهم - التغيرات في الذهنيات، والانتماءات والتطلعات الطبقية لشرائح بأسرها من المجتمع المصري، في مرحلة كانت حبلى بالتغيرات.

وإذا كان كمال سليم، لأسباب تقنية، صور فيلمه في الاستديو، فإنه، وكما يروي لنا مؤرخو السينما المصرية، أمضى قبل التصوير شهوراً طويلة وهو يتجول في الحارات والأحياء الشعبية لدراسة أنماط السلوك وتصرفات الناس هناك، رغبة منه في أن يأتي فيلمه صادقاً إلى أبعد الحدود، ما جعل الفيلم، في رأي علي أبو شادي «يكتب أهميته من كونه أول فيلم واقعي مصري يصور الحياة اليومية في حارة قاهرية فقيرة من خلال مجموعة من الشخصيات والنماذج الشعبية، ومن خلال مشكلة اجتماعية هي البطالة التي كانت تؤرق المجتمع المصري في نهاية الثلاثينات».

عندما حقق «العزيمة»، وكان ثاني أفلامه الطويلة بعد «في الظل» (عام ١٩٣٧)، كان كمال سليم في السادسة والعشرين من عمره، وهو لم يعش بعده طويلاً إذ مات في العام ١٩٤٥، فيما كان يحقق آخر أفلامه بعنوان «قصة حب» وكمال سليم بدأ حياته السينمائية، بعد عودته من بعثة دراسية إلى فرنسا، حيث عمل مساعد مخرج وكتب سيناريوات عدة لأفلام أخرجها آخرون. وفي العام ١٩٣٩، بفضل دعم من استديو مصر، تمكن من تحقيق «العزيمة» الذي ظل أكثر أفلامه أصالة وشخصية. لاحقاً حقق أفلاماً أخرى، أتى أفضلها مقتبساً من أعمال أدبية عالمية: **روميو وجولييت** لـ شكسبير صارت لديه «شهداء الغرام». كما حقق نسخة معرّبة عن **البؤساء**

لـ فيكتور هوغو، وكان آخر أفلامه اقتباساً ممصراً من «مرتفعات وذرنغ» لإميلي برونتي، وهو الفيلم الذي رحل خلال تصويره.

«العصفور»

(١٩٧٤)	١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
قصة: لطفي الخولي
سيناريو: لطفي الخولي، يوسف شاهين
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: علي إسماعيل
تمثيل: محسنة توفيق، صلاح قابيل، حبيبة، محمود المليجي

لم يكن «الاختيار» فيلماً سياسياً/ فكرياً فقط، بل كان عملاً فنياً مميزاً أيضاً. ولئن كان موضوعه، وانفصامية شخصية بطله، قد أنتجا، في لغة شاهين وأسلوبه، تجديدات عديدة أتت من صلب العمل وصورة شكلية لمضمونه، فإن شاهين سرعان ما «تبنى» تلك التجديدات كلها ليجعل منها مذّاك وصاعداً خصوصيته السينمائية المطلقة. صحيح أنها تجديدات في التوليف وحركة الكاميرا وتقطيع الحوار، والرحلات المكوكية بين الماضي والحاضر، نجدها دائماً ماثلةلدى شاهين في أفلامه الأساسية قبل «الاختيار»، بل حتى كذلك في أفلام ثانوية له، لكنها كانت دائماً أشبه بأن تكون بصمة شاهينية مقحمة على العمل. غير أن شاهين الذي آل على نفسه، وحتى منذ فيلمه الأول «بابا أمين» أن يكون سينمائياً وليس فقط «مترجماً بصرياً» لنصوص أدبية، وصاحب كاميرا تتابع الحوار لا أكثر. شاهين هذا، وجد في نفسه من الحرية والقوة منذ «الاختيار» لكي يعمم وتفرض تجارب لغوية، سبقت في أحيان كثيرة، مثيلاتها الأوروبية (الكاميرا المتجولة في «صراع في الوادي» طوال دقائق تركض بين آثار الكرنك مع عمر الشريف على سبيل المثال).

في «الاختيار» تحرر شاهين تماماً ـ تحت حماية الموضوع نفسه ـ من عبء الخطية السردية وصار في إمكانه أن يكون أكثر تجريبية بكثير، حتى وإن كان يعرف أن الجمهور العريض لن يلحق به. وهو لم يكن مبالياً بهذا كثيراً على أية حال. كان يرى أنه طالما أن ثمة الآن بحثاً عن تجديد في الحياة وفي السياسة وفي الفكر وفي كل شيء... لمَ لا يكون ثمة تجديد في السينما يمكن أن يعتاده الجمهور تدريجياً. بل إنه، على ضوء نجاحات «خارجية» لـ «الأرض» و«الاختيار»، كما على ضوء إعادة الاعتبار النقدية، بدءاً من ذلك الحين لـ «باب الحديد»، بدأ يشعر أن كل شيء صار مسموحاً له، وأن في إمكانه، إن خذله الجمهور العربي أو المصري، أن يبحث عن جمهور جديد لسينماه.

لقد تجلى هذا الإحساس في الصعوبة التي صادفت كثراً من المتفرجين في متابعة أحداث «الاختيار» وتشابكاته (التي جعلتهم يرون تشابكات «الأرض» بالمقارنة، لعبة أطفال)... لكن «العصفور» سيكون أكثر صعوبة... أما

ما عوّض هذه الصعوبة وحقق للفيلم نجاحه، فكان أولاً ابتعاده عن نخبوية «الاختيار»، وثانياً وضوحه في كل ما يتعلق بالمشاهد السياسية المباشرة، وحضور جمال عبد الناصر في الفيلم، عبر خطاب التنحّي التلفزيوني، ناهيك بعناصر عديدة أخرى عرف يوسف شاهين كيف يوزعها على الفيلم (أغنية «مصر يامه يا بهية» للشيخ إمام التي استخدمت هنا في شكلٍ خلاق). فإذا أضفنا إلى هذا موقف الرقابة التي وقفت ضد الفيلم في مصر، ما أمّن له دعاية طيبة، يمكننا أن نفهم كيف كان تقبُّل هذا الفيلم من جانب الجمهور ونجاحه حين عُرض... وأثار نقاشات واسعة.

«هل هذه هي صورة مصر، بكل هذه السلبيات، حتى الفترة التي سبقت وقوع النكسة؟ أم إن الفن الذي برع المخرج يوسف شاهين في تقديمه، لا يمثل الفن الذي ينبض بحب مصر؟!». كانت هذه - حسب الناقد علي أبو شادي - العبارة التي تفوَّه بها رئيس الرقابة على الفنون في مصر في ذلك الحين، حسن عبد المنعم الذي كان وكيلاً لوزارة الثقافة، مبرراً منعه عرض «العصفور» والغريب في أمر هذا الاتهام، هو أنه أردف بما هو غير منطقي على الإطلاق: بأن شاهين لا يحب مصر. فشاهين، وخصوصاً في «العصفور»، لم يكشف سوى عن حب عميق لمصر، مديناً في طريقه كل أولئك الذين صورهم في الفيلم يسيئون إلى مصر. بل إن موضوع «العصفور» وجوهره هو حب مصر. أما أن يجد مسؤول حكومي ومسؤول عن الرقابة، أن شاهين لا يحب مصر، فأمر يكشف بوضوح عن أن مصر التي يتحدث عنها شاهين ويحبها، هي غير «مصر» التي يتصور السيد الرقيب، وكيل الوزارة، انه يدافع عنها ضد... شاهين.

والحقيقة أن وجود هاتين الـ «مصرين» هو موضوع «العصفور» بالتحديد.

من ناحية مبدئية ليس غريباً من مبدع أن يقول إنه كتب أو حقق عملاً محدداً من أعماله، من أجل لحظة في هذا العمل، قد تكون صفحة في رواية أو سطراً في قصيدة، أو مشهداً في فيلم كما هي الحال مع يوسف شاهين في «العصفور». فشاهين قال غير مرة ان «العصفور» كله إنما تحقق وكتب شراكة مع لطفي الخولي، من أجل المشهد الأخير الذي يشغل العشر دقائق الأخيرة التي تخلو فيها شوارع القاهرة كلياً في اليوم الأخير من أيام هزيمة حزيران (يونيو) ١٩٦٧، ويتجمع الناس من حول أجهزة التلفزيون في انتظار ما سوف يقوله الرئيس جمال عبد الناصر، حديثاً عن الهزيمة أو تفسيراً لها أو وعداً بنصر مقبل.

كل مصر كانت متجمعة في تلك اللحظة آملة من الريّس أن يقول لها أن الهزيمة لم تحصل. كانت مصر تريد أن تتمسك بأي أمل وهي كانت اعتادت أن تصدق الرئيس فيما يقوله لها. وهي هذه المرة مستعدة لتصديقه من جديد. خاصة هذه المرة. هذا الجو الضاغط والانتظاري، صورته كاميرا شاهين بهدوء وكثافة: الشوارع الخالية، الناس متجمعون، بالكاد يقول الواحد منهم كلمة. وذات لحظة يطل عبد الناصر، عبد الناصر الحقيقي في

لقطات أُتي بها من الأرشيف. يقول عباراته الشهيرة. يتحمل المسؤولية، يعلن تنحّيه معيناً زكريا محيي الدين بديلاً على رأس السلطة له. لحظة صمت بدت دهراً وأثقل من الهزيمة نفسها. ثم تصرخ الجموع، بدءاً ببهية (محسنة توفيق في لحظة أداء لا تنسى): «لا...» هي لا لاستقالة عبد الناصر ولا للهزيمة في آن معاً. وتنطلق في الشوارع التي لم تعد الآن خالية، تظاهرات الشعب العفوية تصرخ «سنحارب»، قبل أن تسيطر عليها أجهزة الاستخبارات وتقننها.

هذا هو - طبعاً - المشهد الشهير، الذي - للمناسبة - صوره شاهين بواسطة مئات الكومبارس، على رغم أنه كان يملك مشاهد حقيقية صورها يوم اندلعت التظاهرات في ذلك اليوم الكئيب من حزيران (يونيو) ١٩٦٧، ولكنه، لأن المَشاهد صُورت ليلاً، لم يتمكن من استخدامها، فاستعاض عنها بمشاهد مصورة.

غير أن هذا ليس هو المهم في اعتقادنا هنا. المهم في مكان آخر: في مصر الأخرى، مصر الفساد والبيروقراطية والتهريب. ذلك أنه، في الوقت نفسه الذي كانت فيه التظاهرات الشعبية تنطلق عفوية - ثم مركّبة -، وكان فيه الناس يتساءلون عن الهزيمة رافضين «نتيجتها» الحتمية في ذلك الحين: سقوط عبد الناصر ونظامه. في تلك اللحظة التي صور فيها يوسف شاهين ثورة الشعب وقراره بالدفاع عن الوطن وعن النظام وعن جمال عبد الناصر، انتقلت الكاميرا وبحركة ليس فيها من الاستعراضية شيء، إلى الشاحنات التي كانت تعبر شوارع مجاورة، محملة بالمعدات المهربة رمز فساد السلطة وبيروقراطيتها.

في هذه اللقطات، التي يميل كثر إلى نسيانها، منذ عرض «العصفور» قال يوسف شاهين كل شيء، هو الذي كان الكثر يرون أنه لم يقل سوى ثورة الشعب وانتفاضته. لو فعل هذا، شاهين، لما كان شاهين. شاهين هو هنا، في تلك التوليفة التي تجعله يصور شاحنات الفساد تتسلل بالتوازي مع انتفاضة الشعب، والسؤال المطروح: لمن الغلبة بين الاثنين؟ لمن المستقبل؟ وشاهين يعرف هنا أنه ليس هو، ليس الفن، من يجيب. بل التاريخ نفسه. وأنه، في الحقيقة، لنفس المنطق الذي يعود ويعود إليه شاهين، مراراً، حيث يستخدم التوليف استخداماً فكرياً: ففي «الوداع يا بونابرت»، مثلاً، سنرى كيف أنه حوَّل ذلك المشهد الشهير الذي يخطب فيه نابوليون في الجموع العسكرية أمام الأهرامات، مخبراً إياها أن أربعة آلاف سنة، تتأمل بطولاتها. إنها الحقيقة التاريخية طبعاً... فالخطاب ألقي بالفعل وفي ذلك المكان، فكيف يتدخل شاهين؟

يجعل كافاريللي، العالم العضو في الحملة الفرنسية، والذي سبق أن قدم لنا في الفيلم بصورة إيجابية، يعلق على كلام زعيمه قائلاً: «لقد وقع الأحمق في الفخ»... هكذا، بهذه البساطة، بهذه اللعبة التوليفية، لم يكتفِ شاهين بأن يقدم مشهداً ساحراً؛ بل حدد، في طريقه، دوراً أساسياً للفن. واستخدم

لغة هذا الفن التوليفية كي يقول أيديولجياً ضد الأيديولوجيا. وهكذا في «العصفور»، في الوقت الذي قد يكتفي فيه كثر فيصور مشهد الجموع، وهو مشهد حقيقي، شاكس شاهين على الواقع وعلى المستقبل، متدخلاً عبر المشهد الذي أقحمه طارحاً إياه ـ على الأقل ـ كسؤال عن المستقبل.

من نافل القول، إذاً، إن هذه الدقائق الأخيرة من «العصفور» هي أقوى ما فيه... ولعل في إمكاننا أيضاً أن نقول: أوضح ما فيه. ذلك أن شاهين، كي يصل إلى هذه النتيجة، صوّر نحو ساعة ونصف الساعة من المشاهد الأخرى، التي شكلت سياق الفيلم، على أية حال، في لغة مرتبكة متشابكة، تريد أن تقول أشياء كثيرة في الزمن السينمائي المحدود. ولعل أول ما أراد شاهين أن يقوله هنا هو الهزيمة وأسبابها العميقة. وهذا القول يصل إليه، تحديداً، من طريق التحقيق الذي يقوم به صحافي، حول مجموعة من ضروب الفساد والتهريب التي تمارس كل الموبقات تحت أنف وسمع سلطة لا شك في أنها متواطئة معها.

منذ البداية، يضعنا شاهين في قلب موضوعه: إذا كانت هناك هزيمة أحاقت بمصر وبالجيوش المصرية والعربية أيضاً في حرب ١٩٦٧، فإن السبب ليس فقط قوة العدو، والتواطؤ الأجنبي معه؛ بل إن المسؤولية الأكبر تقع على الفساد، ذلك الدود العفن الذي ينخر في جسد البلد. وهو يتمثل هنا بهذا الفيلم، بعصابة أبو خضر التي تسرق معدات وأجهزة المشاريع الكبرى التابعة للدولة لتعود وتبيعها في السوق السوداء، ما يوقف المشاريع ويؤخر التنمية.

وهذا الإطار العام لمسببات الهزيمة، يصوره لنا شاهين من خلال شخصيات، قد تكون رموزاً، لكنها هنا أمام أعيننا من لحم ودم: يوسف الصحافي النزيه الغاضب، ورؤوف ضابط البوليس. إن الاثنين يحققان من حول أبو خضر، والاثنين يعيشان من حول ربة العائلة بهية، التي من الواضح أنها ترمز إلى مصر ونقائها وجمالها وترفعها. إن بيت بهية، يعتبر محطة تلتقي فيها شخصيات متناقضة وربما متناحرة، لكن الغلبة فيها دائماً للأصلح. ونحن، من خلال هذا العالم الذي يمثله بيت بهية، نرى مصر وتناقضاتها، حتى لحظة الهزيمة التي سوف تكون بهية أول المتأثرين لها والرافضين إياها.

ومصر هذه، هي التي يضعها لنا شاهين في مواجهة مصر الأخرى: مصر أبو خضر، ومصر رئيس تحرير الصحيفة التي يعمل فيها يوسف، ولا تبدي أي اهتمام بما تتوصل إليه تحقيقاته. وبالإذن من السيد حسن عبد المنعم، المدير السابق للرقابة المصرية ووكيل الوزارة، لا يختلف اثنان يتمتعان بعقل سليم، في أن يوسف شاهين حدد هنا أي مصر يريد وإلى أي مصر ينتمي. في مقابل «مصر» الأخرى التي يرى بكل وضوح أنها المسؤولة عن هزيمة مصر وبؤس شعبها.

طبعاً قد يكون في التلعثم الذي يملأ ثلاثة أرباع الفيلم في أقسامه الأولى، ما يضيّع هذه الحقيقة. وقد يكون من المنطقي القول إن

شاهين، على رغم كل وعيه بالهزيمة وأسبابها، كان - مثل كثر من المثقفين - مرتبكاً بعض الشيء أمام الهزيمة، ناهيك بأن جمال عبد الناصر نفسه كان قد رحل، من دون أن تكتمل حرب الاستنزاف التي سيقال لنا، لاحقاً، إنها كانت الرد على الهزيمة، والتي مهدت لحرب تشرين/ أكتوبر التي اندلعت سنة ١٩٧٣، معيدة إلى مصر بعض الاعتبار ثم أراضيها... ولكن مخرجة إياها من أتون الحرب من حول فلسطين. وهو إخراج لن يكون شاهين، بشكل أو بآخر، من الذين استساغوه.

لكن هذا كله كان لا يزال، في ذلك الحين، بعيداً. بالنسبة إلى شاهين كان على فيلمه أن ينتهي يوم العاشر من حزيران (يونيو) ١٩٦٧، على لحظتين: العصفور ينطلق من قفصه في بيت بهية معلناً أن الشعب «يمكن» أن يقبض على مصائره بيده منذ تلك اللحظة، من ناحية أولى، وشاحنات أبي خضر تسلك طريقها على هواها، غير آبهة بالشعب الثائر، من ناحية أخرى.

إنها لحظة السؤال الكبير، وخاتمة حركة سيمفونية، الواضح فيها أن لحنها الأساس يقول إن المبدع هنا بدأ يصل إلى عمق وعيه السياسي، وكذلك إلى بداية فعله السياسي. وهذا الفعل سيكون هو الموضوع التالي في سينما شاهين: موضوع «عودة الابن الضال». الفيلم الذي حققه بعد سنوات هادئة تلت، بالنسبة إليه، عرض «العصفور»، ومكنه التفكير فيها من أن يستفيد مما حدث في مصر ودروسه، ومما كان قد بدأ يختمر منذ سنوات عديدة على صعيد العالم، ليتجلى في ثورات الشبيبة وصراعات الأجيال وتجذر الصراعات السياسية. ومن هنا كان شاهين قد استكمل في «العصفور» الحركات الثلاث لـ «سيمفونية الهزيمة» بعدما رسم الافتتاحية في «فجر يوم جديد»، سنرى كيف أنه في «عودة الابن الضال» صوّر الخاتمة. خاتمة السيمفونية متنقلاً بذلك من إلقاء نظراته على المجتمع، كما كان وكما هو قائم، للبدء في رسم صورة جديدة لدور الفن في المجتمع... وبعد ذلك صورة مدهشة ومفاجئة لنظرة الفنان إلى نفسه وإلى ماضيه.

«عفاريت الإسفلت»

(١٩٩٦) — ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج:	أسامة فوزي
قصة وسيناريو وحوار:	مصطفى ذكري
تصوير:	طارق التلمساني
موسيقى:	راجح داود
تمثيل:	محمود حميدة، جميل راتب، سلوى خطاب

مبدئياً لا بد من أن نؤكد وضوح انتماء «عفاريت الإسفلت» وهو الفيلم الأول لمخرجه أسامة فوزي، إلى فيلم «الكيت كات» الذي اقتبسه مخرجه داود عبد السيّد من رواية إبراهيم أصلان مالك الحزين، ليس فقط في تعامله مع حارة مغلقة ومجموعة

من الشخصيات ذات العلاقات المتشابكة والمعقدة بين بعضها البعض، وليس فقط في أبعاده الأخلاقية حيث تحل أخلاقيات الواقع محل أخلاقيات المثال من دون أية أحكام مسبقة. ولكن انطلاقاً من واقع أن ثمة في الفيلمين إضاءات جديدة أو متجددة على الحياة كما هي، وليس الحياة كما يجب أن تكون. على المجتمع كما يسير لا كما ينبغي له ان يسير. وحتى إذا كان بطل «الكيت كات» الشاب يمضي وقته في حلم الخروج من واقع بؤس حياة الحي ورتابته فإن «بطل» «عفاريت الإسفلت» لا يحمل أي وهم بالخروج، فهو هنا، سائق ميكروباص كما كان أبوه من قبله وكما سيكون ابنه من بعده.

إنه «البقاء على قيد الحياة» رغم كل شيء، مرة أخرى، وذلك الإذعان المخيف أمام الواقع. فمنذ انكشاف زيف الأحلام الصعودية كما عبّرت عنها المرحلة الساداتية، ومنذ حلّت الواقعية الاستسلامية بعد ذلك، لم تعد المسألة مسألة أحلام وردية ومحاولات خروج شاهدنا في «ليه يا بنفسج» لرضوان الكاشف كيف توأد على مذبح الحلم المستحيل. إذاً، هم في «عفاريت الإسفلت»، يعيشون هنا، يحلمون أحلامهم الصغيرة، ويسعلون بفعل تلوث رئاتهم، ويتوارثون المهن والمتاعب، ويموتون بصمت، ذلك الموت الذي لم يعد يمثل أي قيمة في حدّ ذاته. ولعل التصرف الذي يقوم به جميل راتب مع أرملة صديقه، فيما جثة الأب ملقّحة في الخارج يوم موت هذا الأخير، خير دليل على هذا، وحيث ينتصر الفقراء أخيراً على مفاهيم مثل الشرف والوفاء الزوجي، وسط مجتمع يرسم أخلاقياته انطلاقاً مما هو موجود. وفي هذا الإطار يبدو لنا «عفاريت الإسفلت» متكاملاً مع عدد من أفلام مصرية أخرى مزامنة له لعل أول ما يخطر في بالنا منها فيلم «يا دنيا... يا غرامي» لمجدي أحمد علي الذي ظهر معه، زمنياً، للمرة الأولى خلال إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي. وهنا قد يكون من الصعب أن نوافق أولئك الذين يرون أن أخلاقية الفيلم ومناخه العام متفقان مباشرة مع بعض المعالم التي تلوح في عدد من الأفلام الأكثر شعبية التي حققها الإيطالي إيتوري سكولا، في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين. يمكن فقط أن نقول إن ظروفاً اجتماعية متشابهة هي التي تخلق نتائج متشابهة، يحددها لنا فيلم أسامة فوزي بدقة.

في «عفاريت الإسفلت» بطل، على أي حال، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، بطل هو «سيد» سائق الميكروباص شاب يلعب دوره الفنان المصري محمود حميدة، بإتقان لافت، ولكن إلى أي مدى تنبسط بطولة «سيد» في الفيلم؟ بكلمات أخرى: إلى أية درجة يمكن لنا اعتباره «بطلاً»؟ هذا السؤال لا يهم المخرج أسامة فوزي وكاتب السيناريو مصطفى ذكري كثيراً، فهما لا يسعيان إلى استثارة تعاطفنا مع هذه الشخصية، ولا حتى إلى إدانة مواقف سيّد المتناقضة، ولا سيَّما في المشهد المخيف، حين يأتي إلى الفتاة الموسرة التي تقع في هواه محاولاً أن يصطاد أخيها المهندس عريساً

لأخته العانس. لماذا؟ لأنه لا يريد لأخته أن تتزوج سائق ميكروباص مثله!

إزاء هذا الموقف من المدهش والإيجابي أن مؤلفي الفيلم لا يحاولون توجيه أية إدانة، فالفيلم ليس بالنسبة إليهما محكمة تحاكم أخلاقيات المجتمع وأبنائه. الفيلم صورة الحياة تكثّفها وتضيف إليها، تماماً مثلما تفعل حكايات ألف ليلة التي يستخدمها الفيلم بأناقة وعذوبة على لسان الحلاق حسن حسني الذي يروي لنا حكايات تبرر في نهاية الأمر ما نراه أمامنا من أحداث. فبالنسبة إلى الحلّاق، الذي تقيم زوجته علاقة مع سيد - ويقيم هو علاقة مع أم سيد التي يقيم زوجها جميل راتب علاقة مع أرملة صديقه الذي يحلم ابنه عبد الله أحمد بالزواج من شقيقة سيد فيما يعارض هذا الأخير الزواج -، بالنسبة إلى الحلاق، ألف ليلة وليلة لم تمت، هي فينا في داخلنا، وما الحكايات المروية على لسانه سوى الإشارة إلى ذلك.

ترى أوليس من أجمل ما في الفيلم هو تلك العلاقات التي تنبني في طبقات دائرية ومتصاعدة في الوقت نفسه؟ أوليس أجمل ما فيه تلك العلاقات التي تنبني من حول مكان رمزي/ واقعي وأسطوري في الوقت نفسه هو البيت الذي ما إن تنطرح فكرة بيعه حتى يهبّ الجميع محتجين لأن المكان/ الحيِّز الذي من دونه ليس ثمة مجال لمواصلة العلاقات التبادلية والدائرية التي تقوم بين شتى الشخصيات، وتساهم في جعل الجميع في مأمن من الحرمان الجنسي الذي يغلّف حياة ماسح الأحذية من ناحية، وشقيقة سيد العانس قامت بالدور في شكل ملفت الفنانة سلوى خطاب من ناحية ثانية؟ الحال أن أسامة فوزي وكاتب السيناريو وفقاً كثيراً في النهاية حين جعلا البيت المذكور محور القسم الأخير من الفيلم، بعدما كان الميكروباص محور بدايته، وكأنما عبر استخدام الحلاق لحكاية ألف ليلة كان لا بد للفيلم من أن ينتقل، من دون مفاجآت، من الواقعي إلى الأسطوري، وبشكل أكثر تحديداً من الخاص إلى العام. وذلك لأننا هنا مرة أخرى أمام فيلم يستخدم الحارة كـ «ميكروكوزم» ليرسم لنا من خلالها ومن خلال أهلها صورة لحياة بأسرها، لعالم واقعي.

ولن يبعدنا عن هذه النظرة بالطبع، التصوير الشاعري الذي طغى على نهاية «عفاريت الإسفلت» وجعله ينتمي في النهاية إلى الأسطوري كلياً. فالحال أننا وسط تلك الأسطورية التي بدأت مع موت الجدّ بين يدي الحلّاق، نعود في الفيلم إلى سيد يقحّ وهو يتمشى مع أبيه وسط تلوث في الجو يخيّل للمرء أنه ضباب شتائي. إذاً، من الأسطورة إلى الواقع مرة أخرى وكأن المخرج يقترح علينا عدم الوقوع في فخ الفصل بين الاثنين. وفي اعتقادنا أن الحلاق هو الذي يستخدمه المخرج هنا للربط بين العالمين وللتساؤل في نهاية الأمر: أين الحياة؟ وأين صورة الحياة؟ أين الواقع وأين نقيضه؟

هذه الرحلة المكوكية بين الواقعي والأسطوري، بين الواقعي والنمطي، هي التي أتاحت لفيلم مثل «عفاريت الإسفلت» فرصة

التصدي لعدد من «التابوات» في السينما المصرية في تأكيده أن الأوان قد آن لتخليص السينما من مثل هذه «التابوات» التي من المؤكد أن المجتمع في واقعه العملي متخلص منها، في السراء والضراء منذ زمن بعيد: تابو الأم، المقبرة، الموت، البطل، الأخت العانس، الحرمان الجنسي.

بهدوء وعذوبة عرف أسامة فوزي كيف يقترب من هذا كله، في فيلم هو فيلمه الأول. والحال أن نجاح هذا المخرج يأتي ليذكرنا أن جزءاً كبيراً من نجاحات السينما المصرية، في الآونة الأخيرة، يدين بالكثير للأفلام الأولى وأحياناً الثانية لأصحابها. نقول هذا وفي ذهننا أسماء مجدي أحمد علي وأسماء البكري وخالد الحجر ورضوان الكاشف بين آخرين، ظهروا وأفلامهم الأولى في الحقبة نفسها التي ظهر فيها فيلم أسامة فوزي هذا.

ومع هذا فإن حالة أسامة فوزي تختلف وذلك لأننا في فيلمه نجد أنفسنا أمام قدر من النضج والصدقية يدفعنا بعيداً من ذلك التسامح المعتاد الذي نحاول أن نبديه في كل مرة إزاء العمل الأول لصاحبه. هنا لم نجد أنفسنا مجبرين على أي تسامح. بل وجدنا أنفسنا ننساق وراء لعبة لذيذة تقول لنا إن المخرج عرف كيف يلعب لعبة نحلم منذ زمن بعيد بأن يلعبها أحد: لعبة الاستمرارية والتواصل. إذ في مقابل مخرجين كان كل واحد منهم يحاول أن يبدأ السينما باختراعها من جديد، وفي مقابل مخرجين آخرين من النمط السائد يحاول كل واحد منهم أن يعيد إنتاج ما سبق إنتاجه في تراكم غاب عنه الجديد، هنا لدينا مخرج ينتمي إلى تيتر يستكمل، عبر إبداع فردي وذاتي لا غبار عليه، مشاوير كان سبق لأسلاف له أن سلكوها، فاستفاد من أخطاء ريادة الآخرين، وتجاوز السلف.

«على الحافة»

(٢٠١١) ١٠٦ د. (ألوان)

إخراج: ليلى كيلاني

سيناريو: ليلى كيلاني وعبد الحافظ بن عثمان

تصوير: إريك ديفين

تمثيل: صوفيا عصامي، منى باحمد، نزهة عقل، سارة بيتيوي

ليس سهلاً على فيلم أول لمبدعه أن يهبط كالصاعقة على عالم السينما ويعتبر من فوره واحداً من أفضل وأقوى الأفلام التي حققت في موطنه في العام الذي ظهر فيه، وربما أيضاً لأعوام طويلة. وليس سهلاً على فيلم يطرح، خلال أقل من ساعتين جملة من القضايا الاجتماعية والطبقية والأخلاقية، أن ينال إجماعاً، محلياً ـ في المغرب ـ، عربياً ـ في العديد من مهرجانات السينما في المدن العربية ـ، وعالمياً ـ بدءاً من مهرجان «كان». وليس سهلاً على مجموعة من بنات خرجن للتو من سن المراهقة ولم يسبق لهن أن مثلن في أي فيلم من قبل ـ بالنسبة إلى غالبيتهن على الأقل ـ أن يحملن على أكتافهن فيلماً فيه كل هذه الصعوبة والدينامية وينجحن

في ذلك... إلى درجة أن جوائز التمثيل تدفقت على بعضهن بقدر تدفق الجوائز على صاحبة الفيلم.

والحقيقة أن فيلم «على الحافة» لم يكن، على الورق، يبدو مؤهلاً لهذا كله. لكنه على الشاشة حمل كل قوته، ولا سيَّما من خلال فتياته الأربع، العاملات في طنجة في مصانع فرز الغمبري وتعليبه، بحيث إن أصابعهن تصبح جزءاً من قشوره وتعيش الفتيات أيامهن في محاولات يائسة متواصلة لنزع تلك القشور حتى ولو أضحت وهمية... رائع هذا المناخ، الحيواني اللاإنساني، الذي غلّفت به ليلى كيلاني بشرة فتياتها، لكنه لم يكن كل الفيلم. فالفيلم يتجاوز هذا الأمر كثيراً، ليقدم إلينا مدينة طنجة بعيداً من عالمها السياحي الذي اعتادت أن تقدم من خلالها، ثم خاصة بعيداً من عالم الأدب العالمي الذي ارتبط بها من خلال أدباء عالميين عاشوا فيها وأبدعوا.

هنا في «على الحافة» لدينا طنجة أخرى؛ طنجة حقيقية؛ طنجة البؤس والقهر والقذارة والمراهقات الباحثات، بلا جدوى، عن مستقبل أو أفق خارج ما هو مرسوم لهن كالقدر. وكاميرا ليلى كيلاني، بدينامية تكاد تكون جديدة تماماً على السينما العربية، وباهتمام بالتفاصيل يعطي فيلمها نكهة الحياة المعاشة، تتابع يوميات مراهقاتها الأربع، في أفراحهن الصغيرة، برمهنّ بمصيرهن، غرامياتهن، انسداد الأفق العائلي، محاولات الخروج من واقع بائس ومستقبل أكثر بؤساً عبر سرقات صغيرة، نزاعاتهن اليومية، مشاكساتهن على القانون، ثم فوق هذا كله ضروب الاضطهاد اليومي التي يجابهنها، وهي دائماً مزدوجة: طبقية وجنسية. كل هذا، كشرائح من الحياة، لا كواقع بؤسوي وحسب، صوّرته كاميرا ليلى كيلاني وكأنها تقدم فيلماً وثائقياً عن عالم تحاول أن تكتشفه.

غير أن الأهم من هذا كله، والأقوى من هذا كله هو الطريقة التي عرفت بها السينمائية الشابة كيف تحب شخصياتها، كل تلك الشخصيات بما فيها الأخرى الأكثر شراً، ولكن خاصة فتيات الفيلم الأربع، اللواتي أدارتهن بشكل خلّاق طالبة منهن، وحسب، أن يعشن حياتهن والباقي عليها. وهنّ في الحقيقة عشن حياتهن على الشاشة بإفراط وقوة، ما مكن المتفرج من أن يكتشف على تلك الشاشة، مغرباً مختلفاً عن المغرب الذي تصوره المنشورات السياحية. مغرباً يعيش في قلب العولمة وهو يوشك أن يحول طنجة نفسها إلى مدخل لأوروبا بدلاً من أن تكون مدخلاً إلى أفريقيا. وهذا التحويل، لا تعيشه نظرياً وإنما من خلال «البنات» وهنّ يتنقلن من عمل إلى آخر، من جحيم إلى آخر، دون أن يفوتهنّ في خضم ذلك كله أن يعشن حياتهن، بكل تفاصيلها وتشعباتها. وشعارهن أن يتحركن، وبشكل دائم أن يقلن، بحسب ما تؤكد المخرجة: «نحن هنا»، وعبر هذه الصرخة تَعبُر الكاميرا المدينة من الفجر حتى منتصف الليل جاعلة المدينة نفسها تقول: «أنا هنا»، بحيث ندر أن تمازجت مدينة مع بناتها مثل هذا التمازج، ما يجعل الغمبري على أصابع البنات، تمازجاً

بينهن وبين حياتهن، تمازجاً يعدي ليصل إلى المتفرج الذي يخرج من الفيلم وهو يحاول بدوره أن ينزع قشور الغمبري عن أصابعه.

«على من نطلق الرصاص»

(١٩٧٥) ٩٠ د. (ألوان)

إخراج: كمال الشيخ
تأليف: رأفت الميهي
تصوير: محسن نصر
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: سعاد حسني، محمود ياسين، عزت العلايلي

من ناحية مبدئية، اعتُبر هذا الفيلم الذي حقق بعد انتصار «٦ أكتوبر» في مصر، نوعاً من الرد المباشر، يوحي بذلك على الأقل عنوانه، على فيلم كان حسام الدين مصطفى حققه بعد هزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧ بعنوان «الرصاصة لا تزال في جيبي». في الفيلم الأخير هذا، كان من الواضح أن الفيلم الذي يشمت من الهزيمة يوحي بأن الرصاصة ستظل محفوظة لقتل «رأس الفساد الذي تسبب في الحرب والهزيمة» أي رئيس الدولة في ذلك الحين جمال عبد الناصر الذي كان كثرٌ من يمينيي السينما المصرية يكنّون له عداءً كبيراً.

صحيح أن فيلم كمال الشيخ الذي نحن في صدده لا يدافع عن عبد الناصر مباشرة، لكنه يأتي بعد سنوات من الفيلم الأول وبعد سنوات من رحيل عبد الناصر ليقول إن من يستحق أن يُعذب حقاً بالرصاص إنما هو الفساد المستشري والباقي في عهدة النظام الجديد، ما يعني أن زوال عهد عبد الناصر لم يُزِل هذا الفساد بل عزّزه. وحسبُنا هنا أن نستمع إلى كبير المحققين ذات لحظة من الفيلم وهو يقول للمحقق عادل وقد أدهشه أن رئيسه يريد أن يأخذ رأي الوزير قبل التقدم في إجراءات التحقيق طالما أن القضية التي يحقق فيها تتعلق بأسماء كبيرة في السلطة: «في بعض الأحوال تستدعي مصلحة البلد تحكيم السياسة أكثر من تطبيق القانون». والحال أن هذه العبارة تحمل كل دلالاتها في ذلك الحين، يوم زعم الرئيس السادات وهو ينقلب على حكم سلفه عبد الناصر، أنه سيقيم دولة القانون.

وإذا كانت العبارة التي أخذناها من الفيلم هنا تشكل مفتاحاً له، فإنها تكشف أيضاً أهمية السيناريو الذي كتبه رأفت الميهي لأنها تعبر عن الميهي أكثر مما كانت تعبر عن المخرج كمال الشيخ. ومهما يكن فإن هذا الأخير حقق، انطلاقاً من السيناريو المذكور، واحداً من أبرز الأفلام في ذلك الحين، حتى وإن أتت أحداث الفيلم من التشابك، وشخصياته من التعقّد في علاقاتها، إلى درجة ضيّعت المتفرجين، إنما من دون أن تبعدهم عن موضوعه الأساسي ودلالاته: بقاء الفساد مستشرياً والمحاولات السياسية لطمسه، بعد سنوات من «استتباب دولة القانون»، ما يعطينا انطباعاً أساسياً بأن هذا الفيلم إنما كان، بشكل ما، فاتحة لسلسلة أفلام «الانفتاح» التي تتابعت خلال السنوات التالية مع الميهي نفسه، كما مع محمد خان

وخيري بشارة وعلي بدرخان وعاطف الطيِّب وداود عبد السيد.

على الرغم من خلفيته السياسية المتعلقة بالسلطة والفساد وحماية الأولى لممارسي الثاني، فإن حبكة الفيلم بوليسية، وإطاره العام، في بدايته على الأقل حركياً... غير أن هذه الحركية سوف تستبدل لاحقاً، من ناحية بعودات عديدة إلى الماضي، ومن ناحية ثانية بتحقيقات في أماكن مغلقة، هي المحكمة والنيابة العامة والمستشفى والسجن وإدارة الشركة التي فيها تحدث الجريمة المرتكبة أول الفيلم والتي تنتج منها بقية الأحداث والملاحقات والتحقيقات.

أما هذه الجريمة فهي تلك التي يقترفها مصطفى حسين حين يقتحم مكتب رشدي عبد الباقي ويطلق الرصاص عليه، ثم وفيما هو يهرب تصدمه سيارة ما يمكّن الشرطة من القبض عليه ونقله إلى المستشفى جنباً إلى جنب مع ضحيته. ومن هنا تبدأ سلسلة التحقيقات التي، من خلال بوليسيتها، ستتكشف عن تحقيقات تتعلق بالفساد والذي يمارسه رشدي، من خلال رئاسته مجلس إدارة شركة المقاولات العصرية، ومسؤوليته عن فساد في العمران أدى إلى انهيار عدد من المساكن الشعبية التي بنتها الشركة... وهكذا تعود بنا أحداث الفيلم إلى تلك المأساة وما نتج منها من جرائم وتلفيقات ورشوات، بطريقة جديرة بفيلم للإيطالي فرانشيسكو روزي، لكنها ترتبط أكثر بما كان يحدث حقاً في مصر، من ضروب خداع وسرقة وفساد سرعان ما تغطى سياسياً. ويقول الناقد سمير فريد عن «على من نطلق الرصاص»: «لا يتميز هذا الفيلم بالبناء الدرامي المحكم والرسم البارع لكل شخصية وغنى هذه الشخصيات وخصوبتها الإنسانية فقط، وإنما يتميز أيضاً بالإخراج المتقن، والتصوير والمونتاج (...). وتبدو براعة كمال الشيخ في الانتقال بين الحاضر والماضي، وإبداع الجو المناسب لكل مشهد مستخدماً الألوان استخداماً درامياً معبراً». ويذكر سمير فريد أنه كان «من حسن حظ كمال الشيخ - وإن كان هذا من سوء حظ مصر كلها - أن سقطت إحدى العمارات أثناء تصوير الفيلم، فصوّر أطلالها كما هي في الحقيقة، مؤكداً الواقعية وصدق الفيلم في ما يطرحه على جمهوره».

«علي زاوا»

(١٩٩٩)	١٠٥ د. (ألوان)
إخراج:	نبيل عيوش
سيناريو:	نبيل عيوش، ناتالي سوجان
حوار:	يوسف فاضل
تصوير:	فنسان ماتياس
موسيقى:	كرسينا ليفي
تمثيل:	منعم كباب، مصطفى خصالي، هشام موسون، سعيد طغماوي

كان هذا، الفيلم الروائي الطويل الثاني للمغربي نبيل عيوش، حققه بعد عامين من النجاح الكبير الذي خصّه الجمهور في

المغرب، وأحياناً خارجه، لفيلمه الأول «مكتوب». وبهذا الفيلم الجديد حقق عيوش مكانته كواحد من السينمائيين الأبرز في هذا البلد، محافظاً لنفسه دائماً على مكانة على حدة، ولأفلامه قدرة على إثارة السجال الحاد.

في «علي زاوا» دنا عيوش من مسألة اجتماعية في غاية الخطورة كان ندر للسينما في بلاده أن تناولتها رغم أن المعنيين بها، أطفال الشوارع، يشاهدون في كل لحظة ودقيقة في كل مكان ويكاد كل امرئ أن يلحظ أنهم سوف يكونون ذات يوم أداة الانفجار، وهو ما سوف يرصده عيوش في فيلم لاحق له هو «يا خيول الله» الذي سوف يحققه بعد سنوات طويلة ويكاد يرينا فيه كيف تحول أطفال «علي زاوا» إلى أولئك الإرهابيين الذين نعرف، ولكن أيام «علي زاوا» لم نكن بعد قد وصلنا إلى هذا. في فيلم العام ١٩٩٩، كان الصغار لا يزالون صغاراً، ما دون سن المراهقة، أطفالاً يدورون بين السيارات وعند زوايا ومفارق الطرقات يؤدّون أية خدمة مقابل قروش صغيرة، معرِّضين حياتهم للخطر، موزعين وقتهم بين ألعاب يمارسونها فيما بينهم، وخناقات صغيرة، وتسوّل للقروش والحلم بما هو بعيد، من دون أن يعرفوا إن كان يمكن أن يحق لهم ذلك، أو إن كان يمكن لأي حلم أن يتحقق.

من هؤلاء اختار الفيلم أربعة هم علي وكوينا وعمر وبوبكر، تجمع بينهم صداقة عميقة من الصعب تصوّر كيف أنبتت في عالمهم البائس الصغير. واللافت هنا أن عيوش لم يستعِن في أداء هذه الأدوار، وأدوار أخرى في الفيلم، بممثلين محترفين، بل اختار من إحدى مؤسسات الرعاية الاجتماعية أطفالاً كانوا في الأصل من مشرّدي الشوارع، ثم طلب منهم، أمام كاميراه المتفرسة المدققة أن يعيشوا ما يتصورون أنها حياتهم العادية، قبل دخول المؤسسة. وهم عاشوها بالفعل، وبقوة قد تكون متفاوتة بين واحد منهم وآخر، ولكن بتلقائية تحسب نقطة قوية لمصلحة الفيلم.



أما الحدث الذي تدور الحبكة من حوله، فهو معركة شوارع، من تلك التي تدور عادة بين هذه الأنواع من الصغار المشردين. ففي تلك المعركة يقتل علي، ويكاد الحادث أن يكون عادياً في مثل هذه الحال، لولا أن الرفاق الثلاثة الآخرين يقررون أن علي لا يمكن أن يدفن إلا في جنازة مهيبة تليق به وبصداقتهم له. فهو إن كان قد عاش شريداً، فليَمُت كالأمير.

غير أن عيوش، فيما وراء هذه الحبكة التي تشكل «حدث الفيلم»، يقدم لنا جملة من الصور الاجتماعية الأليمة، لعل أعمقها تلك التي تفتتح الفيلم، عبر حوار بين صحفية من التلفزة وعلي إذ سألته لماذا هرب من البيت فيحدثها عن استماعه إلى حوار حول صفقة بين أمه المومس وأحد تجار الأعضاء البشرية تتناول بيع عينَي الطفل! ولعل ما يزيد من حدة هذا الواقع ان الفيلم يبدأ بأن يقدم لنا علي رساماً، عبر لوحة نشاهدها تمثل مركباً يخوض بحراً تعلوه شمس ساطعة. وهذه الصورة سرعان ما سوف يردنا إليها مشهد جنازة علي، حيث إن رفاقه سوف يكسونه لباس قبطان بحري، جاعلين لتابوته شكل مركب صغير، دافعين التابوت نحو البحر في رحلة هجرة أخيرة في حياته، هي من دون شك تذكير بالمراكب ـ التوابيت التي لا تتوقف عن مخر عباب البحر بحثاً عن حياة جديدة لألوف المراهقين والذين أكبر منهم سناً.

ربما بدا فيلم عيوش هذا، متسماً يوم عرضه، بشيء من الخطيّة والتبسيطية، التي ينوء بها السيناريو، غير أن كاميرا هذا المخرج الذي بالكاد كان تجاوز الثلاثين يومها، عرفت كيف تخفي عيوب السيناريو، مستفيدة من أداء مميز وحوارات بسيطة، كما من وقفات لم تخلُ من مرح وكوميديا على رغم مأسوية الحكاية... بل فجائعيتها على مستوى الإطار العام لوضع أولئك الصغار الذين لا يمكن للمتفرج أن ينسى للحظة أنهم حتى وإن كانوا يمثلون أمامه بروعة، هم مشردون حقيقيون أتوا من الشارع، فإن كان من قدرهم ألّا يعودوا إليه بعد الفيلم، ثمة مئات ألوف من غيرهم يعيشون فيه، من دون أن تكون هناك كاميرا متعاطفة تنقل حكاياتهم.

«عمارة يعقوبيان»

(٢٠٠٦) ١٧٨ د. (ألوان)

إخراج:	مروان حامد
سيناريو:	وحيد حامد
قصة:	علاء الأسواني
تصوير:	سامح سليم
موسيقى:	خالد حماد
تمثيل:	عادل إمام، يسرا، هند صبري، خالد الصاوي

منذ صدور رواية علاء الأسواني: عمارة يعقوبيان؛ وقبل تحولها إلى ظاهرة أساسية في الحياة الأدبية والاجتماعية في مصر حسني مبارك، وبالتالي قبل انتشارها في الغرب بترجمات مدهشة وتحقيقها مبيعات كبيرة، كان من المتوقع، بل من الحتمي أن تتحول إلى فيلم سينمائي. وليس فقط لأن سمعة الرواية كانت أمَّنت لها النجاح الجماهيري مسبقاً، بل كذلك، وبشكل خاص لأنها تحمل كل «الكليشيهات» المعهودة التي تكونت منها السينما المصرية الناجحة: من الشخصيات النمطية، إلى الدنوّ الغاضب من السياسة؛ ومن المصالحة الطبقية، إلى الحنين إلى عصور الذهب؛ ومن حكايات منتفعي

الانفتاح، إلى حكايات البائسين من سكان سطوح العمارات... على كل هذه «الأساطير» الواقعية المكوِّنة للسينما المصرية، اشتغلت هذه الرواية أساساً، بل هي صيغت أصلاً وكأنها مشاهد وفصول في سيناريو سينمائي. غير أن هذا البعد الأخير لا يجب أن يعني أن وحيد حامد، لم يبذل جهداً كبيراً وهو يكتب السيناريو، الذي يمكن القول إنه جاء على «قوة» الرواية» بل أضفى عليها منطقها، أو لنقل إنه استخلص من داخلها منطقها السينمائي الذي كان لها أصلاً.

والحقيقة أن أول ما يمكن رصده في هذا العمل – على شكل رواية ثم على شكل فيلم – إنما علاقة المرايا التي يمكن أن نفترض أنها تقيمها – دون قصد – مع عمل مصري سينمائي سابق «اقتبس» هو الآخر يومها من نص أدبي، كان ليوسف السباعي في تلك المرة، «ردّ قلبي»، ولكن في معنى محدد، وهو أنه لئن كان «رد قلبي» قد اعتُبر الإعلان السينمائي الأول عن انتصار ثورة الضباط الأحرار، وفرضها منطقها التصالحي، فإن «عمارة يعقوبيان» تبدو هنا وكأنها ورقة نعي تلك الثورة نفسها. وحسبُ المرء أن يشاهد الفيلمين معاً اليوم ليصل إلى هذه النتيجة.

ويبقى هنا فارق كبير في اللغة السينمائية بين الفيلمين، ولا سيَّما في مجال رسم الذهنية العامة، فمقابل بساطة شخصيات الثورة – السلبيين أو الإيجابيين – في «ردّ قلبي»، لدينا هنا لؤم وكلبية الزمن الجديد في «عمارة يعقوبيان»، ولن نستطرد في هذا السياق أكثر. فقط نكتفي بهذه الإشارة، للانتقال إلى الفيلم نفسه الذي اعتُبر عام ٢٠٠٦ واحداً من أضخم إنتاجات السينما المصرية، وكان واحداً من الأفلام القليلة المقتبسة من عمل أدبي رائج، والتي لقيت إعجاباً عاماً.



ونعرف أن ليس في «عمارة يعقوبيان» حدث محدد، بل هو فيلم يرسم لنا شرائح من الحياة المصرية، زمن أفول عصر ثورتها الذي استمر قرابة نصف القرن وهو يقاوم تآكل تلك الثورة من الداخل ومحاربتها من الخارج. وهو يرسم لنا عصر الأفول من خلال مكان محدد هو تلك العمارة العريقة التي باتت تجمع كل التناقضات المصرية الراهنة: من الأرستقراطيين القدامى المقيمين في شققها، إلى البائسين الذين تركتهم الثورة لحالهم فعاشوا إما في المقابر أو فوق السطوح، متابعين ذلك العيش أيام ثورة السادات وانفتاحه، ثم أيام «ليبرالية» مبارك، يتخبّطون

في فقرهم باحثين عن لقمة العيش وعن البقاء بأي ثمن كان.

إنهم جميعاً هنا، كل أولئك الذين سبق أن رأيناهم في أفلام محمد خان وعاطف الطيِّب وعلي بدرخان، وحتى في بعض أفلام عبد الحليم حافظ، من سكان السطوح. كلهم هنا بكليشاتهم المعهودة والمكررة بشكل دفع ناقداً مخضرماً كأحمد الحضري إلى أن يكتب عن هذا الجانب من الفيلم قائلاً: «... كان من الممكن مثلاً لشخصية زكي الدسوقي ابن الباشا الذي درس الهندسة في فرنسا وتعلق بالحياة الغربية (...) أن تشغل وحدها كل أحداث الفيلم، كما يمكننا تطبيق هذا أيضاً على شخصية الحاج محمد عزام الذي صعد من قاع المجتمع كماسح أحذية حتى أصبح بطرق غير مشروعة من أثرياء الحي (...). كما إن شخصية طه ابن البواب، على قصر عمره، وما تعرض له من خيبة أمل بأن يشق طريقه في المجتمع واتجاهه إلى التنظيمات الدينية، يمكنها أن تملأ فيلماً... والأمر نفسه ينطبق على بثينة ساكنة إحدى غرف سطح العمارة... إلخ».

مهما يكن، سواء قِبلنا أو لم نقبل فكرة أن الفيلم يكاد يكون جامعاً لشخصيات عديدة سبق لنا أن التقيناها في أفلام - وكذلك في روايات - مصرية كثيرة، يبقى أن النجاح الذي حققه «عمارة يعقوبيان» شكل ظاهرة أعادت نوعاً من الحياة إلى السينما الجادة المصرية، كما ان الفيلم نفسه وفّر أدواراً مميزة - ولو قصيرة - مكّنت بعض كبار نجوم السينما المصرية، ولا سيَّما عادل إمام، ويسرا، وخالد الصاوي وهند صبري، من أن يعطوا أفضل ما عندهم، في وقت جُعل فيه استخدام الشخصيات في الفيلم على النحو الذي استخدمت فيه، نوعاً من الدعوة إلى حنين ماقبل ثوري، نوقش كثيراً في مصر في حينه، وربما كان هو إلى حد ما في خلفية نجاح الفيلم... والرواية أيضاً.

«عمر»

(٢٠١٣)	٩٨ د. (ألوان)
إخراج:	هاني أبو أسعد
سيناريو وحوار:	هاني أبو أسعد
تصوير:	إيهاب عسّال
موسيقى:	مختارات
تمثيل:	آدم بكري، ليم لوباني، إياد حوراني

لعل واحدة من الملاحظات الأساسية التي تفرض ذاتها على الدورات المتتالية لمهرجان كان السينمائي منذ بداية الألفية الثالثة على الأقل، تكمن في ذلك الفصل البيّن بين السياسة والحكاية فيها. فالفيلم السياسي بات الآن فيلماً سياسياً من دون لف أو دوران... للسياسة إذاً مكانها وللحكاية الخالصة مكانها المحفوظ، أو هكذا كان الحال مع عرض الفيلم العربي الروائي الطويل الوحيد الذي عرض في إحدى تظاهرات المهرجان في دورة العام ٢٠١٣. ونعني به فيلم «عمر» للفلسطيني هاني أبو أسعد.

مجدداً هنا، يقدم أبو أسعد في فيلمه الثالث هذا خلطة شديدة التوازن بين السياسة و«الحكاية» المستقاة مباشرة من الحياة، ونعرف طبعاً أن هذا نادر الحدوث في السينما الفلسطينية في شكل عام، حيث اعتاد السياسي أن يغلب.

ولنسارع هنا إلى القول إن الأمر جاء في مصلحة الفيلم ليحمل هذا التجديد، وإن كان التجديد الأسلوبي الذي كنا نتظره من المخرج بعد «الجنة الآن»، بدا أنه لا يزال بعيداً. ولا يزال أبو أسعد يفضل عليه لغة السرد الكلاسيكي التي تبدو لديه، على أية حال انسيابية تمسك المتفرج دافعة إياه إلى انتظار القلبات المسرحية. وهي كثيرة وفقاً لمخرج في معظمها – من جهة، وإلى التفاعل مع سيكولوجية الشخصيات من جهة أخرى. إذ بدا واضحاً أن المخرج كتب أدوارها وحواراتها في شكل جيد. ثم في شكل لا يقل جودة، عرف كيف يدير ممثليه، ولا سيّما الرئيسيين منهم، الذين قاموا بأدوار عمر وناديا وأمجد في شكل خاص وضابط الأمن الإسرائيلي في شكل أخصّ.

كل هذا كان لا بد من الإشارة إليه إذ كان الانطباع الأول، بعد عرض الفيلم... في تظاهرة «نظرة ما» بنجاح مدهش، عبّر عنه تصفيق صاخب بدا واضحاً هذه المرة أنه ليس تصفيق مجاملة لفلسطين وسينماها، بل أيضاً لسينمائية الفيلم في حد ذاتها... فهي سينمائية واضحة، ولو بدت أدبية بعض الشيء، وفي بعض الأحيان عاجزة عن إقناعنا ببعض المواقف، ولا سيّما «تقلبات» عمر و«قذارة» أمجد و«استسلامية» نادیا، و«سذاجة» الضابط الإسرائيلي. مثل هذه المواقف – التي للغرابة بني عليها الفيلم كله – ظل مفتقراً إلى المنطق بشكل أو بآخر، في عمل بُنِيَ من ناحية كقصة حب، ومن ناحية ثانية كرصد للحياة الاجتماعية المتأرجحة بين عواطف الأفراد ونضالهم ضد قوات الاحتلال، والمطاردات اليومية عبر جدار يحول بين العواطف وإرواء ظمئها مولداً رغبة حتمية في النضال. وهذه هنا حال عمر بالتحديد، الفرّان الذي يضطر إلى عبور الجدار والتعرض للرصاص القاتل كي يلتقي حبيبته. وهو حين يذلّ من قبل دورية إسرائيلية يجد نفسه مساقاً إلى النضال مشاركاً في عملية اغتيال جندي معادٍ. وحين يُقبَض عليه يُعذَّب ثم يغرى بالتعاون مع استخبارات العدو.

ولكن، هل تراه رضخ فعلاً للإغراء؟ سنعرف في النهاية... النهاية التي «حفظ» فيها السيناريو شرف العاشقين في خبطتين مسرحيتين أخيرتين. لكن الثمن كان كبيراً دفعته نادیا من دون أن تدري، قبل أن يدفعه عمر في «فعل» أخير بدّل من دوستويفسكية شخصيته – في لحظات بدا عمر شبيهاً وإن في شكل كاريكاتوري بعض الشيء بأبله دوستويفسكي في الرواية الشهيرة – وطمأن المتفرج إلى نصاعته الوطنية... وكذلك إلى أن هاني أبو أسعد لم يكن هو نفسه «أقرب إلى التعاون» حين أضفى في سياق الفيلم شيئاً من إيجابية كان من شأنها أن تولّد تعاطفاً

ما مع الضابط الإسرائيلي... ولو في تواطؤ خفي - إنساني إلى حد ما - ضد الخائن الحقيقي والكاذب الحقيقي الذي، لمرة نادرة في هذا النوع من السينما، سيخرج في النهاية مع الجائزة الكبرى!

«عمر قتلته الرجولة»

(١٩٧٦)	٩٠ د. (ألوان)
إخراج:	مرزاق علواش
سيناريو:	مرزاق علواش
تصوير:	إسماعيل الأخضر حامينا
موسيقى:	مالك أحمد
تمثيل:	بوعالم بناني، رحاب بوشانل، عزيزة ديجا

ربما يمكن القول إن سر النجاح الكبير الذي حققه فيلم مرزاق علواش الأول هذا، في رحاب سينما جزائرية كانت في ذلك الحين تعيش ذروة نجاحاتها وتكاد تتحول إلى ثاني أكبر سينما في الوطن العربي، يكمن في أن الجمهور بدأ يسأم حقاً كل ذلك القدر من تسجيل الذات واستذكار البطولات والنضالات التي كانت قد تحولت إليها السينما الجزائرية.

يومها حتى الأفلام التي كانت قد بدأت في توجيه سهام النقد إلى «ثورة المليون شهيد»، مثل «وقائع سنين الجمر» و«نوة» و«الفحام» باتت تبدو مضجرة. كان الجمهور السينمائي الجزائري يبحث عن شيء جديد، وبشكل أكثر تحديداً عن سينما تقول الواقع الراهن وتتساءل حول ما آلت إليه تلك الثورة وما حققه ذلك الاستقلال. كان السؤال اليوم هو التالي: أين صارت الوعود؟ وما الذي فعلناه بالاستقلال؟ وليس: ماذا فعلنا خلال السنوات المجيدة؟ ومن الذي ثار؟ ولماذا ثرنا؟

في ظل ذلك الانتقال الذهني من الماضي إلى الحاضر، والتساؤل عن المستقبل بدل تمضية الوقت في تمجيد الماضي أو محاكمته ظهر هذا الفيلم كالنيزك في الحياة الجزائرية. ومع هذا كله فإن فيلم «عمر قتلته الرجولة» فيلم لا أحداث فيه. بل فيه شخصيات وحياة معاشة ومدينة، وأكثر من هذا فيه يوميات الشخصية الرئيسة (عمر) ورفاقه ويوميات تلك الحياة التي ليس فيها محققاً أي من الوعود سواء كانت من وعود الثورة أو من وعود الدولة. ويوميات مدينة تتوسع عمودياً حيث يتدفق عليها السكان الجدد الآتون من الأرياف ليكدسوا بعضهم فوق بعض. ونحن من خلال هذه اليوميات المثلثة نعيش مع عمر، وأيضاً مع رفاقه اكسسوارياً مأساة جيل بأسره من المواطنين.

صحيح أن عمر هو واحد من المحظوظين إذ تمكن من إيجاد عمل له... وفي عز الزمن الثورتي - الدولتي، لم يكن من الصعب إيجاد العمل. ولكن ما فائدة هذا العمل، هذه الوظيفة في مكتب حكومي، إن كان الفراغ اليومي محيطاً بصاحبها. فنحن هنا أمام شخص هامشي من شخصيات المدينة يبحث عما يعوِّض وحدته، عن امرأة يحبها ويقاسمها

أحلامه وطموحاته. وهو - ورفاقه - يمضي وقته في هذا البحث، إذ يضجره عيشه في البيت وسط عائلة مزدحمة وحياة مزدحمة لكنها صحراوية. إنه يعثر على الفتاة في النهاية، ويعشقها من صوتها الذي يسمعه على شريط، لكنه سوف يعجز عن الالتقاء بها، مع أنها موجودة هناك على بعد أمتار منه.

وبالنسبة إلى علواش فإن هذا اللاحدث، هو الحدث، وهو بالتالي جوهر هذه الحياة اليومية في هذه المدينة. وهو لكي يروي لنا هذا، يخرج تماماً عن التقليدية السينمائية السائدة، فيصوّر ميدانياً الحياة كما هي في الشارع، ويصوّر بطله عمر في حياته اليومية كشخصية رئيسية يتجول بين الأماكن والأشخاص ما يشكل ذريعة تقديمها لنا، لكنه بين الحين والآخر يصوره متحدثاً إلى المتفرجين عارضاً تفاصيل حياته ولقاءاته وإحباطاته، كما عارضاً في طريقه إحباطات المدينة وآلامها.



ونحن من خلال عمر لا نطل فقط على هذه المدينة وحيّها الشعبي الذي يقطنه بطلنا، (بل نطل كذلك على السلطة والتي يعيش سيدها في القصر لا يعرف الحب)، وعلى بقايا المحتلين وأنصارهم، وعلى الناس الشعبيين، ولكن خاصة على ذلك الجيل الخائب الضائع، الذي سيقول لنا علماء الاجتماع إن العديد من إرهابيي المستقبل سوف يتحدرون منه.

وفي هذا المعنى الأخير، بالتحديد، إلى جانب كون مرزاق علواش قد عرف في هذا الفيلم، كيف يحدث تجديداً لا سابق له في السينما الجزائرية خصوصاً والسينما العربية عموماً - سيعرف كيف يتجاوزه في أفلام تالية له، هو الذي سوف يكون واحداً من أغزر أبناء جيله إنتاجاً في بلده وخارجه، لكنه سيعجز عن ذلك في أفلام أخرى - يقوم على لغة سينمائية تنتمي إلى حداثة تستعد لأن تتحول إلى مابعد حداثة. وإلى بريختية خدّاعة تكاد تكون منتمية إلى مزيج من اداموف ويونسكو معاً - كي تقتصر هنا على إحالات مسرحية، علماً أن سينمائية علواش بدت منذ ذلك الحين ناقصة - إلى جانب هذا نجده يقدم أقسى مرافعة ضد سياسات الحكم وضد ما آلت إليه الثورة، ولكن غالباً في تلميحات تبدو عابرة إلا أنها عرفت كيف تعلق في ذهن الجمهور، وإنما - وهذا أكثر أهمية - إلى جانب دقّه ناقوس الخطر باكراً، منذراً بما سيحدث في الجزائر لاحقاً، وبالتحديد على أيدي أولئك الشبان المزروعين في زوايا الشوارع يعيشون وحدة قاتلة، ليصبحوا منذ ذلك الحين هدفاً سهلاً للمتشددين الذين جنّدوهم بوعود جماعية وأخروية وسط تقاعس المجتمع عن حمايتهم.

«عنتر وعبلة»

(١٩٤٥) ١٠٢ د. (أسود وأبيض)

إخراج: نيازي مصطفى
قصة: عبد العزيز سلام
سيناريو: نيازي مصطفى
تصوير: مصطفى حسن
موسيقى: عبد الحليم نويرة
تمثيل: كوكا، سراج منير، نجمة إبراهيم

باكراً كان لا بد للسينما المصرية من أن تصل إلى حكاية عنترة، أحد أشهر فرسان ما قبل الإسلام وواحد من أصحاب المعلقات العشر المعروفة في ديوان العرب.

ولكن هل حقاً ما قدمه الفيلم هو حكاية عنترة كما هي متداولة في كتب التاريخ؟ وهل تمكن الفيلم من أن يوصل عنترة الشاعر إلى الشاشة الكبيرة؟ ليس بالتأكيد، ذلك أن صياغة الفيلم أتت مستقاة من مصادر عدة، عربية وأجنبية ضاعت في زحمتها حكاية عنترة الحقيقية وإن بقي منها البعد البطولي الذي ارتبط باسم هذا الفتى «الجاهلي» المبدع، وكذلك الموقف المعادي للعنصرية الذي يأتي هنا بديهياً من خلال دفع المتفرج إلى التعاطف مع حب عنترة لعبلة، والوقوف على الضد من والد هذه الأخيرة الذي يرفض زواج الحبيبين لمجرد أن عنترة أسود اللون بل حتى من والد عنترة شداد الذي بدوره لم يكن راضياً عن سواد ابنه الذي أنجبه من عبدة سوداء.

كل هذا موجود في الفيلم، كما أنه إلى حد ما موجود تاريخياً في الحكاية الأساسية المتناقلة عن عنترة. ولكن إضافة إلى هذا نكاد نلمح هنا ما يشبه غياب أوليس، في الحكاية الإغريقية عن بينيلوبي واضطراره حين العودة بعد الغياب الطويل، إلى مقارعة المتقدمين منها. ونكاد نلمح حكاية ويليام كل الذي تقول حكايته السويسرية أنه قبل التحدي يوماً بإطلاق سهمه على تفاحة وضعت فوق رأس ابنه. بل نكاد نلمح أيضاً آثار حكاية زوجة عزيز مصر وهي تتهم يوسف الشاب، ظلماً بأنه قد حاول إغواءها متسببة في ضرب أبيه له ونبذه، لمجرد أنها في الحقيقة هي التي حاولت إغواءه فصدّها.

كل هذا موجود أيضاً في الفيلم الذي بدا وكأنه جامع مانع، ولكن من دون أن تسهو عنه حكاية عنترة كما هي متداولة: فارس بني عبس المقدام الذي يُلجأ إليه في الملمات ويخوض بكل شجاعة حروب القبائل ذائداً عن قبيلته، مكلفاً نفسه حماية عبلة ضد الأعداء والطامعين. لكنه حين يتقدم منها خاطباً يرفض رفضاً عنصرياً، حتى وإن كانت عبلة ستصر على حبها له وتمتنع عن غيره مجابهة أباها وكل العنصريين الآخرين.

ويبدو أن أبا عبلة إزاء هذا الإصرار وللتخلص من «الورطة» سيخبر عنترة أن مهر ابنته ألف ناقة حمراء. فيقبل عنترة بتقديم هذا المهر رغم معرفته أن هذا النوع من النوق لا يوجد إلا في بلاد اليمن عند الملك النعمان. ويتوجه إلى هناك عابراً الربع الخالي ولهيب

حره ورماله المتحركة. وإذ تطول رحلته سيعتقد أنه مات في تيهان الصحراء، بل إن عبلة نفسها سوف تعتقد هذا. لكن عنترة في الحقيقة وفى بما وعد وعاد. وإذ عاد مكللاً كعادته بالانتصار ها هو يطالب بحقه. لكن عبلة ستكون قد خطفت من قبل خطاب من بني زياد.. فلا يكون من عنترة هنا إلا أن يقصد مضارب بني زياد هذه ليخوض ضدهم، بمساعدة رفيقه شيبوب معاركة طاحنة يكون النصر فيها له لينتهي الفيلم بلقاء الحبيبين والتحامهما رغم عداوة بعضهم وطمع بعضهم الآخر وعنصرية معظم الآخرين.

«العوامة رقم ٧٠»

(١٩٨٢)	١٣٠ د. (ألوان)
إخراج:	خيري بشارة
قصة:	خيري بشارة
سيناريو وحوار:	فايز غالي
تصوير:	محمود عبد السميع
موسيقى:	جهاد داود

تمثيل: كمال الشناوي، أحمد زكي، تيسير فهمي

قبل ذلك كان خيري بشارة، الذي سينضم بدءاً من هذا الفيلم بالتحديد إلى ذلك التيار الذي سوف يعرف بتيار «الواقعية الجديدة» في السينما المصرية، كان معروفاً بأفلامه الوثائقية المميزة، ثم بفيلم روائي طويل أول هو «الأقدار الدامية» حققه في إنتاج مشترك مع الجزائر معالجاً فيه حرب ١٩٤٨ ضد تأسيس دولة إسرائيل مركزاً على خلفيات الفساد التي جعلت مصر، والعرب، يخسرون تلك الحرب. غير أن هذا الفيلم لم يقيض له أن يعرض على الفور ما جعل «العوامة رقم ٧٠» يعرض قبله، ويعتبر بطاقة دخول خيري بشارة إلى السينما المصرية الجديدة. والحقيقة أنه كان دخولاً كبيراً، مهد الطريق لسلسلة لا بأس بها من أفلام حققها من بعده وكان همه فيها، في معظم الأحيان، أن يرصد الواقع المصري من خلال أجيال الخيبة وسياسات الفساد واليأس والنفاق الاجتماعي.

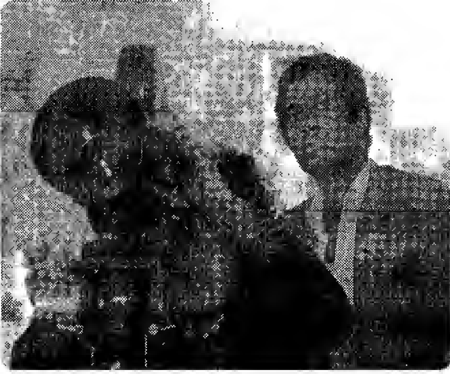
وذلك بالتحديد المحور الذي من حوله يدور «العوامة رقم ٧٠» علماً أن من مميزات هذا الفيلم، أيضاً، أنه جاء أشبه بأن يكون فيلماً عن السينما وقوتها في مضمار كشف المستور في فساد المجتمع وأهله. وكان هذا ولا يزال نادراً، بحيث بدا الفيلم كتحية للسينما ودورها.

فالشخصية المحورية في الفيلم هو أحمد، المخرج التسجيلي الشاب الذي يطالعنا وهو يحقق فيلماً عن أحد محالج القطن. وفيما هو منهمك بالتحضير للفيلم، يزوره ذات يوم في العوامة التي يقطن فيها واحد من العمال، ويدعى عبد العاطي كي يكشف له معلومات خطيرة عن اختلاسات تمارس في المحلج. على الفور تهتم الصحافية وداد خطيبة أحمد بما سمع به عبد العاطي وتقرر متابعة الموضوع بدءاً من اتفاقها مع العامل على إبلاغ الشرطة بما يحدث. ولكن ما إن ينصرف عبد العاطي بعد ذلك حتى يقتل، على يد عاملين من زملائه

يرميان بعد ذلك جثته في النيل. وفي تلك الأثناء ينتقل بنا الفيلم إلى فصول تتناول حياة أحمد نفسه، حيث إذ يذهب إلى قريته لتفقد أباه المقيم هناك رافضاً مبارحة أرضه ليقينه أن تلك المبارحة تعني موته، على النقيض من أخيه، عم أحمد المقيم في المدينة والذي يرفض والد أحمد مسامحته على بيعه أرضه.

ومن الواضح هنا أن هاتين الشخصيتين تقدمان إلينا لجعل أحمد في دوامة بينهما، بالنظر إلى أن الفيلم بقدر ما هو فيلم عن الواقع الموضوعي المصري، كذلك هو فيلم عن ذاتية أحمد وضياعه بين القيم والمبادئ، وحتى بين حكايات الغرام المتعددة، التي تجتذبه إحداها إلى العلاقة الواقعية (وداد)، فيما تحاول الثانية اجتذابه إلى رومانسية الماضية (سعاد). صحيح أن وجود كل هذه الخيارات أمام أحمد أثقل على الفيلم، لكنه صوّر في شكل واضح أزمة الاختيار التي كان يعانيها المثقف المصري في ذلك الحين.

لكن الأهم من هذا، أن أحمد حين يعود ذات يوم إلى العوامة يفاجأ بجثة عبد العاطي تطفو فوق سطح الماء... وعندما يبلغ الأمر إلى الشرطة يدلي هو ووداد بما لديهما من معلومات. وهنا، أمام لامبالاة الشرطة، يقرر أحمد أن يحقق فيلماً عن عبد العاطي، على أن يكون فيلماً روائياً كي يكون مفعوله أشد وقعاً، وهكذا يتجه إلى قرية القتيل أملاً بالعثور على جذور حكايته، لكن لا شيء هناك يبدو مفيداً، وإذ يعود أحمد حائراً بائساً يجد أن إدارة محلج القطن اعتبرته أمام سلطات التحقيق مسؤولاً عن قتل عبد العاطي. فتقبض السلطات عليه وتودعه السجن مع عدد من المجرمين، ما يجعله يقرر بعد الإفراج عنه أن يبتعد عن إخراج الأفلام، بل حتى أن يفسخ خطوبته وينصرف إلى ذاته. غير أن وداد ترفض التخلي عنه، فيقرر أن يواصل تحقيق أفلامه على أن يكون فيلمه المقبل عن وباء البلهارسيا الذي ينخر في جسد الإنسان المصري.



بهذا التلخيص قد تبدو أحداث «العوامة رقم ٧٠» مفتعلة بعض الشيء وغير مترابطة. ولعل مرد ذلك أننا هنا أمام فيلم يبدو لنا بصرياً أكثر منه سردياً خطيّاً، وأمام عمل يرتكز على تصوير أزمة شخصيته المحورية، أكثر مما يرتكز على تصوير حكاية.

ولئن بدا أن ضعف الفيلم يكمن في هذه النقطة، فإن الإنصاف يحدونا على القول إن في هذه النقطة بالذات تكمن أيضاً قوة الفيلم: في تعبيره عن أزمة وجودية لشاب مصري، ينوء تحت ثقل الأحداث التي يحس في بعض الأحيان أنها تفلت منه، وفي أحيان أخرى أنها تنقض عليه.

«عودة الابن الضال»

(١٩٧٦) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
رؤية سينمائية: يوسف شاهين، صلاح جاهين، فاروق بلوفة
تصوير: عبد العزيز فهمي
موسيقى: أبو زيد حسن
تمثيل: شكري سرحان، سهير المرشدي، هدى سلطان

في عام ١٩٧٦، بعد تسع سنوات من هزيمة حزيران (يونيو) التي هزت، بخاصة، وجدان المثقفين العرب وجعلتهم يراجعون أفكارهم وحماساتهم القديمة وكل اليقينيات التي كانوا يحملونها طوال عقود سابقة من السنين، كان يوسف شاهين قد أنجز ما سيسمى لاحقاً «ثلاثية الهزيمة»، أي أفلامه الرائعة «الأرض» و«الاختيار» و«العصفور» وهي أفلام قال بنفسه عنها إنها متكاملة، حيث «إنني في الفيلم الأول تحدثت عن نضال الفلاحين في أرض مصر خلال سنوات الثلاثين من القرن العشرين، وفي الفيلم الثاني تحدثت عن تمزق المثقف المصري المعاصر. أما في الفيلم الثالث فقد اهتممت بأن أكشف عورات المجتمع المصري. وكانت الأفلام الثلاثة، في شكل عام، سوداوية، عنيفة إلى حد ما في الإدانة التي وجهتها، وليس إلى طرف واحد من أطراف المجتمع والبلد، بل إلى الجميع، بمن فيهم المثقفون والمناضلون».

والحقيقة أن شاهين لم يكن وحده يائساً في ذلك الحين. وهو لئن كان أبدى تعاطفاً لن يفارقه أبداً في اتجاه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، فإنه في الوقت نفسه لم يكن أعمى عن المساوئ التي تسبب بها العهد الثوري الناصري، من تغييب للديمقراطية، وفساد وارتشاء واختيارات استراتيجية مخطئة، وانعدام للحرية والحياة الحزبية، بل حتى إفساد متنوع الأشكال للمثقفين والحياة الثقافية. في تلك الأفلام الثلاثة عرض شاهين لكل هذا، لكنه بدا في كل فيلم من هذه الأفلام غير قادر على الإتيان بحلول لمعضلات وأوضاع بدت مستعصية تماماً. ومن هنا كان لا بد من فيلم جديد، يطرح فيه ولو بارقة أمل للمستقبل.

والحقيقة أن أرض مصر نفسها، بدت بين عام الهزيمة، وأواسط سنوات السبعين، حبلى بتغيرات اجتماعية وفي الذهنيات تتواكب مع ما كان يحدث في العالم من ثورات الأجيال الجديدة وانقلابات على أنماط حياة الآباء والأجداد. كانت الشعارات الأساسية في العالم تقول: «اركض يا رفيقي إن الماضي يطاردك». وفنان مرهف الحس متابع لكل ما يحدث في العالم، مثل يوسف شاهين ما كان يمكنه إلا أن يلاحظ ذلك كله، وإلا أن يفكر بمصر وهو يرصد حركة الشبيبة العالمية وإعلانها يأسها من الماضي، بحثاً عن تاريخ جديد.

وعلى هذا النحو، انطلاقاً من هذا الرصد، ولدت فكرة واحد من أكثر أفلام يوسف شاهين قسوة وغرابة، وهو فيلم «عودة الابن

الضال»، الذي كتب له السيناريو بنفسه شراكة مع صلاح جاهين الذي كتب، بخاصة، الحوارات والأغاني.

للوهلة الأولى يبدو العنوان توراتياً، لكنه في الحقيقة يرتبط تماماً بموضوع الفيلم المأخوذ، على مستوى الرمز طبعاً، من واقع المجتمع المصري الراهن في ذلك الزمن الذي كان يتأرجح بقوة بين زمنين: الأول، زمن الوهم الثوري الجميل كما صاغه جمال عبد الناصر، وتمكنت كاريزماه الخاصة من إقناع الناس به، بل حتى إقناعهم بأنهم جميعاً يعملون من أجله؛ والثاني، زمن الانفتاح على العالم الذي أتى الرئيس التالي أنور السادات ليبشر به. ونعرف أن مصر، المثقفة على الأقل، كانت في ذلك الحين منقسمة بين هذين الزمنين. لكن يوسف شاهين، رغم أن جزءاً كبيراً من فؤاده كان يميل إلى جمال عبد الناصر، فيما يميل جزء من عقله إلى سؤال خجول يقول: وماذا لو نعطي أنور السادات فرصته؟ يوسف شاهين، كان في إحساسه، يميل إلى شيء آخر تماماً: إلى الجيل الجديد، طالباً منه أن يعيش حياته متفرجاً ـ من دون تعاطف ـ على رموز الأجيال السابقة تدمر بعضها بعضاً.

نحن لو اكتفينا في الحديث عن «عودة الابن الضال» بهذا القدر من التفسير المنطقي، لظلمنا الفيلم، كما ظلم كثيراً، منذ عروضه الأولى ولا يزال يظلم حتى اليوم. ذلك أن شاهين، حتى وإن استخدم شخصياته رموزاً طبقية وسياسية، وحتى وإن كان صاغ الفيلم كله صياغة أيديولوجية المطلوب منها، في نهاية الأمر، أن توصل رسالة سياسية، فإنه ـ أولاً وأخيراً ـ حقق عملاً سينمائياً خالصاً، خلط فيه في شكل خلاق بين الأنواع، التي استخدمها كتحية للأنواع الأم التي ولّدتها: وهكذا نجدنا هنا أمام الكوميديا الموسيقية، والدراما العائلية والفيلم السياسي وسينما النقد الاجتماعي، بل حتى سينما المغامرة والسينما التعليمية. كل هذا، وبطريقته التي لا يدرك أحد غيره سرها، مزجها يوسف شاهين في هذا الفيلم، الذي يروي في الأساس حكاية بسيطة: علي، المناضل السياسي التقدمي يخرج من السجن في اليوم نفسه الذي يشهد جنازة الرئيس جمال عبد الناصر، ويتوجه إلى بيت أسرته الريفي حيث أخوه طُلبة وفاطمة، خطيبته السابقة التي آلت على نفسها أن تنتظره، وبقية أفراد العائلة ولا سيَّما ابن أخيه الشاب إبراهيم... إن معظم هؤلاء ينتظر إطلاق سراح علي، المثقف والحكيم عادة، لأن كل واحد ينتظر منه حلاً لمشكلات معلقة، لعلي يد فيها. ولكن بمقدار ما كان الانتظار كبيراً وصعباً، ستكون الخيبة مأسوية: فعلي، الذي قضى حياته مناضلاً ومنظِّراً، لا يبدو الآن قادراً على حل أية مشكلة، ولا حتى مشكلة فاطمة، خطيبته وقريبته التي دخلت العنوسة منذ زمن وستكشف لنا لاحقاً أن طُلبة أخاه الأكبر ووالد الفتى إبراهيم، كان اعتدى عليها.

من ناحية مبدئية، يتضح هنا أن فاطمة ترمز إلى مصر، وأن طُلبة يرمي مواربة إلى حكم جمال عبد الناصر، فيما يرمز علي إلى القوى التي كانت مرغمة على السكوت على رغم

إيمانها بالثورة. غير أن الترميز هنا، ولا بد من قول هذا مرة أخرى، لا يمنع من أننا أمام شخصيات نحسّ معها أننا أمام أشخاص حقيقيين من لحم ودم. ولقد عزز من هذا الشعور، أن شاهين وضع مقابل هذه العائلة، عائلة أخرى، عمالية هذه المرة لها ابنة صبية حسناء، هي تفيدة. وتفيدة هذه مغرمة بإبراهيم تحاول دوماً توعيته على واقع هو على أن ليس عليه أن يعتمد على أية أعجوبة تأتيه من الخارج لحل مشاكله وإنقاذ حياته من الملل ودفعه إلى صنع مستقبله.

في خضم هذه العلاقات، إذاً، وفي وقت بدأ اليأس يدب فيه، في أفئدة كل أولئك الذين كانوا ينتظرون عودة الابن الضال، علي، ولا سيَّما فاطمة وإبراهيم، يندلع الصراع دامياً ومبيداً، بين علي وطُلبة على وجه الخصوص، ثم بين الجميع، صراع سيقول يوسف شاهين لاحقاً إنه أراد فيه، من جانب ما، أن يرمز أيضاً إلى الحرب الأهلية التي كانت رحاها تدور في لبنان في ذلك الحين. ولعل هذا أمر يعززه اختيار شاهين، الموفق جداً، للمطربة اللبنانية التي كانت تعيش أول صعودها المدوّي في ذلك الحين، ماجدة الرومي، كي تلعب دور تفيدة. أي الفتاة التي ستعرف، في المشهد الأخير، كيف تسحب حبيبها إبراهيم من المعمعة التي تقتتل فيها العائلة برصاص بعضها بعضاً، لتأخذه إلى آفاق شمس مشرقة جديدة.

لم يحقق «عودة الابن الضال» نجاحاً تجارياً كبيراً حين عرض، كذلك فإن كثراً من النقاد أساؤوا فهمه والحكم عليه... لكن الفيلم عرف كيف يأخذ بالتدريج مكانه ومكانته في تاريخ السينما الشاهينية، كما في تاريخ السينما العربية. وهذا التوصيف الأخير مقصود، لأن شاهين، الذي كثيراً ما رغب في أن يعبر بعض أفلامه عن نظرة عربية عامة، قدّم في هذا الفيلم درساً لا بأس به في كيف يمكن، بل يجب، أن يكون التعاون السينمائي والفني في شكل عام بين المبدعين العرب، إذ استعان باللبنانية ماجدة الرومي وبالجزائري سيد علي كويرت ليلعبا دورين رئيسين في مثال كان من الواضح أن شاهين يدعو السينمائيين العرب إلى الاقتداء به.

«عيون الحرامية»

(٢٠١٤) — ٩٨ د. (ألوان)

إخراج:	نجوى نجار
قصة وسيناريو:	نجوى نجار
تصوير:	توبياس داتوم
موسيقى:	تامر كروان
تمثيل:	خالد أبو النجا، سعاد ماسي

حتى وإن كانت المخرجة الفلسطينية نجوى نجار تبدو في فيلمها الروائي الطويل الثاني «عيون الحرامية»، أكثر تمكناً من أدواتها الفنية، وسيطرة على أداء ممثليها، مما كانته في سابقة «المرّ والرمان»، من الواضح أن ثمة بعض التراجع لديها، في الفيلم الجديد، على صعيد اختيار الموضوع.

ونعرف، طبعاً، أن اختيار الموضوع في ما يخص السينما التي تُحقّق في فلسطين وعنها، يعتبر جزءاً أساساً من لعبة السير إلى الأمام في مجال مسار السينما الفلسطينية، بمعنى أن «أيديولوجية» الفيلم تبدو في نهاية الأمر عنصراً أساساً في مجال تعبير الفيلم عن ارتباطه بالقضية. ذلك أن من الصعب، حتى الآن على الأقل، أن يكون ثمة فيلم فلسطيني يقف خارج التعبير، بشكل أو بآخر عن تلك القضية. ونعرف أن هذا أمر طبيعي. وطبيعي أكثر منه أن يحاول بحث ما، متابعة تطورات الذهنيات العامة، والخاصة، من قضية فلسطين من خلال تطور موضوعات الأفلام المنتمية إليها.

وفي هذا السياق، بدأ منذ نحو عقدين من الستين، ذلك الترحب الحار والحقيقي، في العالم كله، بسينما أخذت على عاتقها أن تقول أموراً لم تكن قد قيلت سابقاً عن فلسطين. ارتباطاً بذهنية لا شك في أنها أتت تسير على رمال متحركة ويصعب عليها أن تجد قبولاً لدى الذهنيات الشعبية التي لا تزال الأمور بالنسبة إليها تقف عند حدود الأسود والأبيض. مهما يكن، نعرف أن سينما إيليا سليمان وميشيل خليفي وغيرهما عرفت كيف تمرر رسائل جديدة، ما استدعى ذات حقبة، من الطرف السينمائي المقابل في إسرائيل، الكيان المحتل والمتعسف، انبثاق سينما موازية شكلت خنجراً في خاصرة اليمين الصهيوني، متلاقية في نظر العالم الخارجي مع تلك السينما الفلسطينية عند نقطة يتولى فيها كل من الطرفين الاشتغال على الذهنيات العامة لديه.

وطبعاً لن نخوض هنا طويلاً في لعبة الأسماء وتمارين التذكير بأفلام هذا الطرف أو ذاك، لكننا - في ما يخص السياق الذي يهمنا هنا - نتوقف بالإشارة عند فيلم «المرّ والرمان» لنجوى نجار لنصنفه، ضمن خانة السينما التي أتت لتطرح أفكاراً جديدة. ولا سيَّما أفكار تقف إلى جانب المرأة الفلسطينية في اختيارات حياتية ومعيشية تقف، على الأقل، على الضد من الصورة النمطية السائدة لزوجة الأسير أو حتى الشهيد؛ حيث يدهشنا في «المرّ والرمان» ارتباط زوجة الأسير بعلاقة جديدة، وخوضها فن الرقص تعبيراً عن وجودها، رغم أن حبيبها يقبع في الزنزانة، واستنكاف الفيلم، والجمهور بالتالي، عن إدانتها. يومها كان هذا التجديد سبباً من أسباب نجاح الفيلم، ولكن كان للغة نجوى نجار السينمائية، في كلاسيكيتها ووضوحها، دور أساس أيضاً في النجاح.

هذه اللغة لا تزال ماثلة، بل متطورة إلى حد ما، في الفيلم الجديد «عيون الحرامية»، غير أن هذا الحكم بالتطور لا يسري بالتأكيد على الموضوع، ولنقل بشكل عام، على السيناريو الذي كان يبدو شديد التماسك والإقناع في الفيلم الأول، بدا غير متسق في الفيلم الجديد. بل إن الفيلم الجديد هذا، يعود بنا - في موضوعه هنا - إلى ما قبل النهضة السينمائية الفلسطينية التي سادت خلال العقدين الفائتين، ليعيدنا إلى حكاية «الفدائي» و«البطل الفرد»

والأسير الذي يعرف كيف يفلت، ليجد العالم الذي كان يعرفه غير عالمه، ويبحث عن ابنته بعد تخلي زوجته عنه وعنها. ثم يعثر على الابنة بالصدفة، ومعها امرأة أخرى ستبادله حبه، ليناضلا معاً ضد رجل الأعمال المحلي، الذي يستغل الناس عبر سيطرته على توزيع الماء وحجبه وتلاعبه به، وما إلى ذلك من مواضيع يبدو واضحاً أنها تنتمي إلى عالم «الدراما التلفزيونية» أكثر من انتمائها إلى تلك السينما المتقدمة التي كانت نجوى نجار، أحد أساساتها.

وفي هذا السياق قد لا يكون كافياً أن تقول المخرجة إن فيلمها يعتمد على «قصة حقيقية» وقعت أحداثها في ذروة الانتفاضة الفلسطينية عام ٢٠٠٢. ومحورها طارق المناضل الذي جعل في الفيلم مسيحياً، لأسباب لا تبدو مقنعة إلا في رغبة الفيلم في أن يعبر عن التعايش السلمي ووحدة النضال بين المسلمين والمسيحيين في فلسطين. ثم، حين تقول المخرجة ملخصة فيلمها أنه «فيلم دراما نفسية حول أب يبحث عن ابنته المفقودة في المدينة بينما يحتفظ في داخله بسرّ خطير»، يبقى عليها أن تكشف لنا ما هو هذا السرّ. فمشاهد الفيلم، لِحدِّ علمنا، لم يكتشف عند نهايته أي سرّ!

مهما يكن من أمر هنا، واضح أن نجوى نجار إنما بنت فيلمها كله من حول رغبة في إدارة نجم مصري كبير (هو خالد أبو النجا الذي لعب دوره بقوة وإتقان، جعلاه يستحق جائزة أفضل ممثل التي حصل عليها في مهرجان القاهرة السينمائي حيث شارك الفيلم في المسابقة الرسمية) ومغنية جزائرية مشهورة في الوطن العربي (هي سعاد ماسي).

وفي هذا السياق قد يكون من العدل القول إن «عيون الحرامية» أوفى بغرضه وقدم عملاً نزيهاً، يمكنه أن يكون شعبياً. ولكن في المقابل لا يزال، في عرفنا، مؤجلاً، ما كنا ننتظره من نجوى نجار، بعد «المرّ والرمان»، وما لا يزال في حاجة إلى سيناريو متماسك وموضوع قوي يجدّد في السينما الفلسطينية ويؤكد ما كنا حدسناه منذ «المرّ والرمان» من أن نجوى نجار إضافة حقيقية إلى السينما الفلسطينية والعربية.

«عيون لا تنام»

(١٩٨١) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: رأفت الميهي عن مسرحية يوجين أونيل
سيناريو وحوار: رأفت الميهي
تصوير: مصطفى إمام
موسيقى: ابراهيم حجاج
تمثيل: فريد شوقي، مديحة كامل، أحمد زكي

لم تكن هذه، المرة الأولى، التي تقتبس فيها الشاشة الكبيرة مسرحية يوجين أونيل «رغبة تحت شجرة الدردار»، في هوليوود أو أوروبا أو في السينما العربية، ولكن لأن من قام بالاقتباس هذه المرة، سينمائياً كان قد أثبت مكانته في الأصل ككاتب سيناريو متميّز، كان في وسع الناقد كمال رمزي أن يكتب معلقاً على الفيلم أنه «لولا كتابة عنوان المسرحية التي اقتبس منها الفيلم في عناوينه،

لما انتبه أحد إلى أن «عيون لا تنام» مصدر أدبي أميركي، ذلك أن رأفت الميهي، المخرج وكاتب السيناريو، قدّم هنا عملاً موغلاً في مصريته، لا يرتبط بالمكان وحسب ولا بالزمن فقط، ولكن ربما في المحل الأول ينبع ويصب في لحظة تحول مهمة في قلب القاهرة».

قد يكون في كلام الناقد هذا شيئاً من المغالاة، ومع هذا يمكن ربطه بالتغير الذي طاول منظومة القيم في مصر خلال مرحلة الانفتاح والتفكك العائلي، وبدء الناس تقبل العيش في سبيل العيش دون أوهام كبيرة ـ وهو الموضوع الذي سوف يهيمن خلال الفترة نفسها على ذهنية العدد الأكبر من الأفلام التي ستنسى أفلام سينما الانفتاح ـ، لكن اللافت هنا أن الميهي يقدم موضوعه انطلاقاً من بعدها الاجتماعي ـ الأخلاقي، لا انطلاقاً من بعدها المادي ـ السياسي، وحسناً فعل لأنه بهذا، إذ رسم صورة ميدانية لفئات من المجتمع المصري، أعطى عامله طابعاً إنسانياً عاماً.

وهذا العمل يدور من حول إبراهيم، مالك ورشة تقع وسط القاهرة، تقدمت به السن بعض الشيء، متزوج صبية تصغره، وتعيش معه في البيت الذي يشاركهما العيش فيه، إسماعيل وهو واحد من ثلاثة أخوة لإبراهيم هاجرَ اثنان منهما. إسماعيل لم يهاجر لأنه يعرف أن له حقوقاً لدى ابراهيم يريد انتزاعها. ومن هنا التنافر والتناحر الدائم بين الأخوين.

وفي البداية، يشمل التنافر محاسن الفتاة البائسة التي تزوجت ابراهيم لمجرد أن تعيش. غير أن سوء معاملة إبراهيم لإسماعيل ولمحاسن في الوقت نفسه، يقرب بين هذين بعد عداء، ويقع ما كان لا بد له من أن يقع، بالتدريج ترتبط محاسن وإسماعيل بعلاقة عاطفية ويتفق الإثنان على أن تسعى محاسن للطلاق من إبراهيم كي يتزوجها إسماعيل. ولكن هنا تكون محاسن قد حملت من... إسماعيل، فيغير هذا رأيه ويطلب منها أن تبقى مع إبراهيم كي يرث ابنهما الورشة والبيت والأرض، فيستعيد بهذا حقه الضائع. أمام هذا الموقف تغضب محاسن إذ تدرك مدى أنانية إسماعيل.



لاحقاً حين يحل موعد الولادة يكشف الطبيب أنها ولادة خطرة ويطلب من إبراهيم أن يختار بين الأم والوليد، فيختار الوليد، بشكل يدفع إسماعيل إلى الثورة عليه وقتله في وقت تلفظ فيه محاسن أنفاسها بعد الولادة ليلقى القبض على إسماعيل، ما يدمر العائلة كلها، باستثناء الوليد الذي يعهد به إلى المرأة السيئة السمعة التي كنا تعرفنا إليها في الفيلم كرمز للشراهة والقمع.

«غزل البنات»

(١٩٤٩) ١٠٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: أنور وجدي
قصة وسيناريو: أنور وجدي
حوار: نجيب الريحاني، بديع خيري
تصوير: عبد الحليم نصر
موسيقى: محمد عبد الوهاب
تمثيل: نجيب الريحاني، ليلى مراد، أنور وجدي، يوسف وهبي

في غير هذا الفيلم كانت هناك أمور كثيرة يصعب قبولها، مثل تضحية «البطل» بحبه أمام «منافسة» شاب أصغر منه سناً وأكثر وسامة، أو تلك السهولة في دخول فيلا يوسف وهبي والتحدث إليه شخصياً، أو العثور على محمد عبد الوهاب، مطرب الملوك والأمراء داخل الفيلا وهو يقوم بتمرين نهائي مع أوركسترا تليق بدار للأوبرا على أغنيته الرائعة «عاشق الروح»، أو حتى فكرة أن ليلى مراد صبية تكاد تكون مراهقة واقعة في غرام ذلك الضابط الوسيم «وتضحك» على أستاذها الشابلني نجيب الريحاني (أستاذ حمام) كي تختبئ خلفه وهو يعتقدها مغرمة به، لتلتقي حبيبها.

كل هذا أو غيره يأتي في هذا الفيلم خارجاً عن أي منطق. ومع هذا كان هو ما أعطى هذا الفيلم سحره، وجعله، على رغم بساطة موضوعه، وخطيّة سرده، واحداً من أكثر الأفلام إثارة لإعجاب الجمهور العريض، ليس في زمن عروضه الأولى فقط، بل في كل الأزمان منذ ذلك الحين، ولا سيَّما اليوم حين يعرض الفيلم على الشاشات الصغيرة ويتابع بشغف. بل أكثر من هذا: كل ما في هذا الفيلم من أمور لا تستقيم مع المنطق، تعتبر اليوم تجديدات، ومنها مثلاً استخدام أنور وجدي في الفيلم لـ «العملاقين» يوسف وهبي ومحمد عبد الوهاب، بشخصيتيهما الحقيقيتين، واسميهما!

ولكن في ما وراء هذا كله، لا شك في أن لدينا هنا فيلماً مبنياً بشكل محكم، يستلهم إلى حد ما تشارلي شابلن من ناحية علاقة إحدى شخصياته الرئيسة (أستاذ حمام) مع المرأة: المؤمثلة والمحبوبة والتي يتم التخلي عنها في نهاية الأمر، ما يحول الكوميديا الإنسانية، إلى دراما شخصية كانت ستثير تعاطف الجمهور مع «ضحيتها» لولا أن الجمهور متماهٍ سلفاً مع قصة الحب التي تجمع بين تلك «المرأة» (ليلى مراد) وأنور وجدي. وليس فقط أن الجمهور متعاطف مع هذا الحب ومتماهٍ معه، بل إنه يعرف سلفاً بوجوده ويعرف أن الأستاذ حمام إنما يخدع نفسه لساعتَي الفيلم على الأقل، قبل أن يدرك والحزن العميق على محيّاه، أن هذا الغرام ليس له.

واضح هنا أننا أمام حبكة ولا أبسط، حبكة هي في الأصل مجرد ذريعة عملية لتحقيق فيلم شعبي يرضي فئات الناس جميعاً ولا سيَّما عبر تمكين بطلته، نجمة النجوم في ذلك الحين، من أن تغني طوال الفيلم بعض أغانيها التي ستصبح من التراث الكلاسيكي بعد ذلك، وتمكين أحد بطليه (نجيب الريحاني، ملك

الكوميديا المسرحية والسينمائية)، من أن يقدم ما لديه من فن عظيم يتأرجح بين أقصى درجات الكوميديا، وأعلى درجات الدراما، وأخيراً تمكين بطله الآخر (أنور وجدي)، أحد كبار النجوم الرومانسيين - الكوميديين، في السينما المصرية في ذلك الحين، من أن يقدم هو الآخر خير ما عنده، ممثلاً ومخرجاً ولكن منتجاً أيضاً، مما اعتاد جمهوره، فائزاً بحبيبته رغم العوائق في نهاية الأمر.

وبعد هذا هل علينا حقاً أن نذكّر بحكاية الفيلم؛ باختصار على الأقل: إنها حكاية المدرّس حمام أفندي الذي بعدما يُطرَد من المدرسة لسوء حظه يُستدعى لإعطاء دروس خصوصية لإبنة الباشا، لكنه لحذقه (وهذا واحد من المشاهد الأجمل والأكثر «شابلنية» في الفيلم، يظن كل من يقابله من خدم في القصر الباشا فيجله ويمالئه، حتى اللحظة التي يصل فيها إلى لقاء الباشا فيعتقد هنا أن هذا ليس سوى خادم آخر فيصطدم به، ليطرد هذا الأخير غاضباً.

وفي هذه الأثناء تكون ليلى قد فقدت سواراً، فتشتبه، لسوء الحظ المرافق خطوات حمام كلها - أنه السارق، لكنها حين تكتشف الحقيقة تعتذر له وترجو أباها أن يعفو عنه ويتفق معه لتدريسها، أما هو فإن هذا يدفعه إلى الاعتقاد أنها مغرمة به، فيما هي لا تريد سوى استغلاله للقاء حبيبها... الأمر الذي سينكشف له في سياق الفيلم... ويصل إلى ذروته عند النهاية.

«غزل البنات - ٢»

(١٩٨٤) ٩٠ د. (ألوان)

إخراج: جوسلين صعب

قصة: جوسلين صعب

سيناريو وحوار: جيرار براش مع طاهر بن جلون، سمير الصايغ

تصوير: كلود لاري

موسيقى: سيغفرد كيسلر

تمثيل: جاك فيير، هالة بسام، جولييت برتو

حققت جوسلين صعب عدداً لا بأس به من الأفلام القصيرة منذ بداية خوضها الفن السينمائي بحس صحافي ناضج، ومن دون أن تبدو في أي منها مجرد مراقبة محايدة. ولنضف هنا أنها - على عكس رفاقها ومجايليها - مبدعة تحب الحركة، بحيث إنها لا يمكن أن تتوقف عن العمل فترات طويلة. وهي، حتى يكون قد اختمر في رأسها مشروع فيلم روائي طويل، لا تصرف كل وقتها من أجله. فهي تعرف أن المسافة الزمنية بين ولادة الفكرة، ووصولها إلى الجمهور، لا تقلّ بالنسبة إلى هذا النوع من السينما، عن سنوات عديدة.

وهي ليست، طبعاً، من النوع الذي يمكن أن يهدأ سنوات منتظراً. ومن هنا، وقبل أن تحقق جوسلين صعب فيلمها الروائي الطويل الأول «غزل البنات ٢» في العام ١٩٨٥، أنتجت ونفذت أعمالاً كثيرة، لسينماها أو لسينما الآخرين، من بينها «بيروت

مدينتي» – ١٩٨٢ –، الذي صورته على شكل شهادات تحت القصف الإسرائيلي خلال غزوة العام ١٩٨٢.

كل هذا كان في إمكانه، منطقياً، أن يمهد الطريق كي يأتي الطويل الأول، «غزل البنات»، عملاً متميزاً... بخاصة أنه فيلم يكاد يكون أوتوبيوغرافيا، أي أنه مستقى إلى حد ما مما عاشته جوسلين نفسها، التي كانت في ذلك الحين قد أضحت في الثامنة والثلاثين من عمرها. فالفيلم يروي – في نهاية الأمر – حكاية صبية مسيحية عاشت في القسم «الإسلامي» من بيروت، وتتساءل الآن حول هويتها وحياتها، ومن ثم حول هوية لبنان وبيروت وحياتهما.

ولئن كان من الطبيعي لحكاية حياة جوسلين صعب، أن تدور في أوساط النخبة المثقفة (وهو قاسم مشترك بين معظم الأفلام الروائية التي حققها أبناء الجيل نفسه، جيل سينما الحرب في لبنان، ومن مبدعيه الراحل مارون بغدادي وبرهان علوية وجان شمعون...)، فإن ما عجزت عنه المخرجة/ الكاتبة/ المنتجة، هو الربط المحكم بين ما هو ذاتي (حكاية الفتاة)، وما هو موضوعي (الخلفية التي هي خلفية الحرب الأهلية، حيث إن الفيلم، في جوه هذا، لا يعرف كيف يبارح تلك الحرب).

والحقيقة أن جوسلين صعب إذا كانت قد أغرقت فيلمها بصور رائعة للحرب ولمدينة بيروت، فإنها لم تستطع في المقابل أن تجعل العلاقة منطقية بين الفتاة التي قامت بالدور الأساس – هالة بسام –، أي بأنا/ جوسلين/ الأخرى، والرسام (جاك فيير) الذي يكبرها سناً. كان من الواضح أن العلاقة مقحمة من الخارج، وأن جوسلين التي كثيراً ما صوّرت الحرب والناس في الحرب وغضبها تجاه ما يحدث لهم، عجزت هنا عن تصوير ذلك، خصوصاً أنها أتت بممثل فرنسي وطلبت منه أن يحفظ حواراته ويقولها باللبنانية، فبدا منهمكاً بهذا الدرس اللغوي المتواصل أكثر من انهماكه بأداء دوره.

عرض «غزل البنات ٢» – وجوسلين أعطته، في عنوانه الرئيسي هذا الرقم تمييزاً له عن فيلم مصري من الأربعينيات يحمل الاسم نفسه كان من بطولة ليلى مراد وأنور وجدي ونجيب الريحاني –، عرض في برنامج «أسبوعي المخرجين» في دورة العام لمهرجان «كان» سنة ١٩٨٥، لكنه لم يلقَ النجاح المتوقع، ولا حتى لدى الصحافة والنقاد الذين كانوا في السابق قد أثنوا دائماً على شرائط جوسلين صعب الوثائقية.

هذه المرة لم يكن الإعجاب على موعد. وحتى ناقد – صار مخرجاً فيما بعد – هو أوليفيه السايس، كان قبل ذلك من داعمي سينما جوسلين صعب في «كراسات السينما»، أبدى خيبته هذه المرة إزاء الفيلم قائلاً «... هناك حيث كان في إمكان المرء أن يتمنى صورة واقعية أخيراً، يومية أخيراً، لأحداث شُوّهت يوماً بعد يوم عبر ألف منظور ومنظور، جاء هذا الفيلم راغباً – مرة أخرى – في أن يكون الفيلم النهائي عن بيروت، عن عبثية الحرب

وعن لبنان. لكن فيلم جوسلين صعب أتى في الوقت نفسه ميدانياً، رمزياً، شرقياً وغوداريا (نسبة إلى سينما جان لوك غودار)... فهذا الفيلم رغم مزاياه البصرية الكبرى في مجال تصويره الأطلال والوجوه... يتسم ببعد خيالي شديد العبثية... مزيف».

ورأى السايس أن من مشاكل الفيلم الأساسية، السيناريو الذي أشرف عليه الفرنسي ميشال دراش - الذي عمل كثيراً مع بولانسكي -. فهذا السيناريو «أتى تكرارياً يدور في فراغ، يفصل السينمائية عن موضوعها الحقيقي، موجهاً الفيلم نحو قضايا وموضوعات كبرى، لا جدوى منها هنا».

«الفتوة»

(١٩٥٧) ١٣٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: صلاح أبو سيف
قصة: محمود صبحي وفريد شوقي
سيناريو: محمود صبحي، السيد بدير، نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف
تصوير: مسعود عيسى
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: فريد شوقي، تحية كاريوكا، زكي رستم

في التصنيفات أن سينما صلاح أبو سيف هي «سينما الحارة» و«سينما الواقعية». وقد تصل هذه التصنيفات إلى نوع من الغلوّ حين توحّد بين التصنيفين معتبرة «سينما الحارة» و«سينما الواقعية» شيئاً واحداً، بمعنى أن «فن السينما» كلما اقترب من البؤس والتصور الثقافي لحال الشعب الفقير، «الشعب الشعبي»، كان فناً واقعياً أكثر. نريد أن نشير إلى أنه في فن السينما العربية، كثيراً ما ألصق هذان التصنيفان بالمخرج الراحل صلاح أبو سيف، حيث إنه ما إن يذكر اسم صاحب «النظارة السوداء» و«سقطت في بحر العسل» و«القاهرة ٣٠»، حتى تقفز على الفور صورة الحارة ومخرجها والشعب البسيط وقضايا الحياة اليومية، ولو من دون تدقيق في البحث أو التمحيص.

والحال أن هذا البحث وهذا التمحيص إن مورسا فعلاً سيضعاننا أمام مخرج مختلف تماماً عن صورته النمطية: مخرج جرَّب أنواعاً كثيرة تمتد بين الفيلم الاستعراضي والخيال العلمي، بين الميلودراما وأفلام ورق الورد. وهو لئن كان اهتم بالحارة المصرية في عدد من أفلامه، فإنه اهتم بها، كرمز لفضاء أوسع منها كثيراً. ودائماً، هنا، من منظور سياسي - اجتماعي ناقد، تصبح معه الحارة ديكوراً لا أكثر، تشكل في مجموعها صورة ما لمصر وشعبها وقضاياه الساخنة. وهذا شيء آخر تماماً غير «الواقعية» الخالصة وغير «الحارة» الأمينة للحارة المصرية الحقيقية.

وفي هذا المجال لن يكون من غير المفيد أن نعرف أن معظم الحارات التي ظهرت في أفلام صلاح أبو سيف، كانت حارات مبنية داخل الاستديوات، وأن كل سكانها كانوا إما ممثلين أو كومبارس. ومع هذا - بفضله - ثمة أفلام عدة لصلاح

أبو سيف تدور داخل «الحارة» وتنتطح لحكاية حكايات واقعية. ومن اللافت أن يكون نجيب محفوظ ساهم، ككاتب سيناريو أو كصاحب القصة الأصلية التي بني عليها الفيلم، في العدد الأكبر من هذه الأفلام.

ومن الواضح أننا حين نقول هذا، نعود بالذاكرة - على أية حال - إلى الحقبة التي يمكننا أن نسميها «حقبة العصر الذهبي» في سينما صلاح أبو سيف، وإلى أفلام مثل «لك يوم يا ظالم» و«الأسطى حسن» و«الوحش» و«شباب امرأة» وبخاصة «الفتوة» الذي يبقى واحداً من أقوى أفلام صلاح أبو سيف، الذي سيغيب بعده عن «الحارة»، طوال أكثر من عقد من الزمان ليعود إليها في أفلام قليلة له طبعت نهاية مساره السينمائي، مثل: «القضية ٦٨» و«السقامات» الأول عبارة عن موضوع سياسي مباشر، والثاني عبارة عن أمثولة فلسفية، وفي الإثنين ليست الحارة سوى ديكور مفتعل.

من ناحية الشكل والبيئة يمكن النظر إلى «الفتوة» على أنه فيلم «حارة» وفيلم «واقعية» بامتياز: فأحداثه تدور في الحارة نفسها، وفي أكثر بيئات الحارة ازدحاماً وتعبيراً عن الشعب وحياته اليومية: سوق الخضار، وإطاره الموضوعي الحدثي، هو صراعات التجار الجشعين التي تدور من حول استغلال قوت الشعب ورزقه من أجل مراكمة الثروة. ولكن الموضوع الأساس الذي يجب أن يستشف من خلال الفيلم هو موضوع السلطة: الصراع على السلطة، وكيف أن هذه السلطة تفسد الواصلين إليها، من دون أن يتمكن أحد من أن يشذ عن هذه القاعدة.

في هذا الإطار سيكون من اللافت حقاً أن يتم إنجاز هذا الفيلم في العام ١٩٥٧، أي في العام الخامس للثورة المصرية، وبعد أن وصل إلى الحكم في مصر عدد من الضباط أبناء الشعب من الذين وقف صلاح أبو سيف إلى جانبهم. وإذا كانت قصة الفيلم والسيناريو الذي كتب له وحواره، تحمل أسماء عدد من الكتاب والسينمائيين المعروفين وفي مقدمهم صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ، فمن الواضح أن صلاح أبو سيف يعتبر المسؤول الأول عن هذا الفيلم.

ومن هنا التساؤل: لماذا كان هذا الموضوع، الذي أتى شفافاً إلى درجة كشفت موضوعه كله في نظرة واحدة، في تلك الآونة بالذات؟ وأي دور في الفيلم - فكرة وموضوعاً - لفريد شوقي الذي أنتج «الفتوة» بنفسه وقام ببطولته؟ ومشروعية مثل هذين السؤالين تأتي من جرأة الموضوع، وربما بخاصة من جرأة اللقطة الأخيرة فيه، والتي يأتي التباسها فصيحاً واتهامياً، خصوصاً إذا عرفنا كيف نرى الخاص من خلال العام، من خلال تلك الأمثولة السياسية التي لم تكن مصادفة أن يتم اختيار سوق الخضار في الحارة ميداناً لها، حتى وإن قال صلاح أبو سيف لاحقاً، في شكل غامض، إن الموضوع الأساس للفيلم أتى من خلال أحداث حقيقية روتها الصحف في ذلك الحين.

تدور حكاية «الفتوة» من خلال شاب صعيدي، هو هريدي (فريد شوقي) الذي يصل ذات يوم إلى سوق الخضار باحثاً عن عمل. وهو لكي يكسب عيشه ويتمكن من الحصول على رزق، ينصاع لاضطهاد أهل السوق له، فيخدمهم ساكتاً وهم يذلّونه مستخدمينه وكأنه حمار نقل حقيقي. يستجيب هريدي إلى كل ما يُطلب منه، ثم يتقرب من سيد السوق أبو زيد بمساعدة الحسناء حسنية (تحية كاريوكا)، ويخلص لعمله متقرباً من أبي زيد، ما يمكنه من فهم أسرار التجارة وأسرار المعلم وأواليات حركة السوق... وهو إذ يتقدم في معرفته بكل هذه الأمور، وإذ تساعده حسنية وقد أغرمت به، يشعر ذات يوم أنه صار حقاً قادراً على امتلاك زمام الأمور، فينفصل عن سيده ويتزوج حسنية، بل إنه سرعان ما يصبح سيد السوق، إذ يستغل أعداء أبي زيد ويستخدم التنافس بينهم وبين المعلم الكبير، حتى يتمكن من إرسال هذا الأخير إلى السجن وقد فقد قوته ونفوذه، وبالتالي قدرته على الاستعانة بالسلطات العليا لتمرير صفقاته. والحال أن هريدي يقوم بهذا كله وسط مناخ من تعاطف جمهور متفرجي الفيلم معه، على شاكلة ما يقوم به كل الأبطال الإيجابيين في الأفلام الواقعية ـ الاجتماعية.

لكن صلاح أبو سيف لم يرد أن يتوقف هنا ـ ومن هنا خطورة موضوع هذا الفيلم المتميز ـ، بل إنه يكمل مسيرة فيلمه: ذلك أن هريدي، إذ يصبح سيد السوق بدلاً من معلمه القديم، يبدأ مواصلة صعوده الاجتماعي حاصلاً على لقب البكوية الذي كان حصل عليه أبو زيد من قبله، ومن طريق الأساليب نفسها التي كان هذا الأخير لجأ إليها: السيطرة وقمع التجار الصغار، واستغلال جوع الشعب، وبناء علاقات رشوة وصفقات مع السلطات العليا. وهكذا يتحول البطل الإيجابي إلى مستغلٍّ جديد، وإلى طاغية يتحكم في السوق وفي قوت الشعب. ولكن أبا زيد يخرج من السجن ذات يوم. فالحال أن السلطات لم تتخلَّ عنه تماماً، وهكذا يعود المعلم القديم إلى السوق ليخوض منافسة عنيفة ضد معاونه القديم الخائن.

وإذ تتحول المنافسة إلى عراك عنيف، يقتل أبو زيد ويُصار إلى اعتقال هريدي، تماماً كما كان معلمه اعتقل من قبله... وإذ يكون هريدي في طريقه إلى السجن يختتم صلاح أبو سيف فيلمه بلقطة تكاد تكون مرآة للقطة التي بدأ بها الفيلم: ثمة شاب صعيدي آخر يدخل السوق الآن، باحثاً عن دربه مثلما فعل هريدي، ما يعني أن الحكاية ستتكرر من جديد، لأن المشكلة ليست في الأشخاص، بل في النظام نفسه.

هذا اللؤم الذي تحمله نهاية «الفتوة» كان أمراً نادراً، بل جديداً على السينما المصرية في ذلك الحين. ومع هذا نفذ المشهد من الرقابة، ليصنع الفيلم جزءاً كبيراً من سمعة صلاح أبو سيف، الذي راح يعتبر أكثر وأكثر ـ منذ ذلك الحين ـ أحد كبار السينمائيين في مصر.

«فجر يوم جديد»

(١٩٦٥) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو: سمير نصري
حوار: عبد الرحمن الشرقاوي
تصوير: عبد العزيز فهمي
موسيقى: أنجلو فرانك
تمثيل: سناء جميل، سيف عبد الرحمن، يوسف شاهين

كان من الواضح خلال النصف الأول من سنوات الستين، وبعدما أنجز يوسف شاهين فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين» وانفتحت أبواب «الدولة» في وجهه، مادياً ومعنوياً رداً على الدعم الذي قدمه لها هذا الفيلم، بات في إمكان هذا المخرج أن يخوض تجربة جدية في سينماه، كان سمير نصري، مساعده الشاب في ذلك الحين، والمعروف بثقافته السينمائية الأوروبية العميقة، قد قاد خطاه فيها: تجربة السينما الأوروبية. إذ خلال تلك السنوات قيّض لشاهين، وغالباً في رفقة سمير نصري، أن يشاهد عدداً لا بأس به من أفلام ميكائيل أنجلو أنطونيوني ولوكينو فسكونتي (اللذين كانا تفردا كل منهما في سبيل، بعد استنفادهما إمكانات «الواقعية الإيطالية الجديدة»).

ويقيناً أن مشاهدة تلك الأفلام كانت مدار نقاشات طويلة بين شاهين ونصري... ومن تلك النقاشات ولد فيلم «فجر يوم جديد». وطبعاً لا يجري الحديث هنا على مضمون الفيلم وعلاقته بمضامين أفلام أنطونيوني أو فيسكونتي، وهي غالباً الأفلام التي تخطر في البال لدى الحديث عن «فجر يوم جديد»، ففي المضمون لا علاقة بين هذا، وتلك. الحديث هنا عن الشكل، عن المناخ العام، عن اللغة السينمائية، ثم أكثر من هذا عن الطبقة الاجتماعية وموقع المرأة - الشخصية المحورية في الفيلم - منها. وهذا هو، بالضبط، جوهر «فجر يوم جديد».

ومن هنا، تأتي في البداية ضرورة الحديث عن مساهمة كل من يوسف شاهين وسمير نصري، في بناء الصرح الفكري لهذا الفيلم: ففي اعتقادنا، كان المناخ العام، وجعل المرأة في مركز الفيلم، وانصراف الفيلم للحديث عن الطبقة الوسطى وموقعها من الثورة المصرية، بعد عشر سنوات من «نجاحات» تلك الثورة وإخفاقاتها، كل هذا كان المساهمة الأساسية لسمير نصري، الذي يبدو لنا دائماً أكثر من معلمه شاهين التفاتاً إلى هذه النواحي، فيما يخيل إلينا أن شاهين، الذي كان لا يزال من كبار المؤمنين بصوابية المسلك الذي اتبعه، وكان لا يزال يتبعه جمال عبد الناصر، هو الذي أثر في المسلك السياسي للفيلم، معطياً إياه طابعاً أيديولوجياً منتمياً إلى الثورة يتبنّى دعاوتها بشكل يكاد يبدو معه، دعاوياً دعاوية «الناصر صلاح الدين».

ومع هذا نحن لا نريد، هنا، أن نبرئ هذا الفيلم مما فيه من قسط أيديولوجي - دعاوي، لكننا نريد فقط أن نضعه في موضعه الصحيح. ذلك أن شاهين، ومنذ «فجر يوم جديد»

على الأقل، كف عن أن يكون صاحب اليقينات المطلقة. بل إنه، لاحقاً، حتى حين بدأ سلسلة أفلامه الناقدة - والناقدة بعنف أحياناً - لمسببات الهزيمة، ظل شيء من الشك يساوره، سلباً أو إيجاباً، يدفعه حتى في أصعب اللحظات وأكثرها إثارة للغضب، إلى ترك مجال للرأي الآخر وهذه المكانة واضحة في «فجر يوم جديد» و... منذ العنوان!

فالفجر الجديد الذي يتحدث عنه العنوان هنا هو فجر ينبني على المصالحة الطبقية، لا على الصراع الطبقي. لكنها كانت، في العرف الناصري، مصالحة من نوع عجيب: تريد لطبقة سُلبت أملاكُها وحُرمت المساهمة التلقائية في ازدهار المجتمع وبناء الوطن، أن ترضى بما أصابها وتنخرط في المجتمع «الثوري» الجديد، برضاها. وهذا هو المعنى الإجمالي لهذا الفيلم أولاً وأخيراً. وعن هذا المعنى، تحديداً، كنا نتحدث، حين أشرنا إلى قسط يوسف شاهين أو قسط سمير نصري في هذا الفيلم.

منذ البداية يضعنا الفيلم في سياق «خبثه» الأيديولوجي. فهو يقدم لنا زوجين ينتميان إلى البرجوازية القاهرية الرفيعة: نايلة الأربعينية وهي تمثل في نهاية الأمر الأرستقراطية الهاوية من أعلى مكانتها، وزوجها حمادة أبو العلا، الذي يمثل تلك البرجوازية المؤلفة من أغنياء الحرب الذين جمعوا ثروة من دون أن تواكبها ثقافة اجتماعية حقيقية. منذ البداية قد نتعاطف بعض الشيء مع نايلة، لكننا سنندفع أكثر وأكثر إلى النفور من الاثنين، لأنهما يقدّمان لنا في الفيلم، ليس كفردين من برجوازية وسطى تبني الوطن وتساهم في رفعة الثقافة والعمران والصناعة والاقتصاد كما هي حال البرجوازية (الطبقة الوسطى) في كل المجتمعات التي تشبه المجتمع المصري، بل كشخصين ساقطين بالكاد يعثران على مال يشتريان به الويسكي للحفلات الصاخبة التي يقيمانها. بل إن الخدم (رمز الشعب!) لا ينظرون إلى الزوجين، إلا بكل احتقار... فهم - أي الخدم - لا يقبضون حتى أجورهم.

وعلى رغم هذا كله، نجد الزوجين يخوضان الحياة الاجتماعية كما يجب، بما في ذلك حضور الحفلات الخيرية وتقديم المساعدات الاجتماعية، وصولاً إلى ذات يوم تزور فيه نايلة مأوى لليتامى يغني فيه في حضرتها مجموعة من هؤلاء يلفت نظرها واحد منهم. وفي الوقت نفسه تتعرف نايلة إلى طالب شاب (طارق) يدرس حتى يتمكن من السفر لاستكمال دراسته في الفيزياء النووية، في الوقت الذي يعمل فيه في مشروع «الصوت والضوء» في منطقة إهرامات الجيزة (عنوان الفيلم مأخوذ أصلاً من أحد شعارات المشروع).

وكما يجب أن يحدث هنا، تقع نايلة في حب طارق، الذي يصارحها منذ البداية بأنه سوف يرحل عما قريب كي يدرس في ألمانيا ثلاث سنوات. في البداية لا تبالي نايلة بهذا، بل تصطحبه في جولات نصف سياحية، نصف غرامية، يعرّفها طارق خلالها على منجزات الثورة: المصانع، البنايات الضخمة، برج

القاهرة، الاحتفالات الثورية الصاخبة. والحال أن هذه الجولة لا تبدو جولة غرامية بقدر ما تبدو جولة دعائية، الغاية منها اكتساب نايلة إلى صف الثورة و«الفجر الجديد» وانتزاعها من طبقتها.

ونايلة، ربما لحبها لطارق، وربما لسأمها من واقع حياتها الفاسد والمضجر، كما حال مونيكا فيتي في «الصحراء الحمراء» لأنطونيوني، لا تجد صعوبة في الوصول إلى القناعة التي أراد لها طارق أن تصل إليها. بل أكثر من هذا: تحس بعدوى الحماس الثوري ومجتمع العمل وتجد أن عليها هي الأخرى أن تعمل: فتطلب من أخيها، الصحفي في «الحقيقة» (لافتة ترجمة اسم «البرافدا» الروسية في هذا الاسم!)، أن يشغلها سكرتيرة لديه فيفعل لتجد من خلال مجابهة مع سكرتيرة أخرى أكثر شباباً منها، أن حبها لطارق ذي الاثنين وعشرين عاماً، خطأ.

هكذا إذاً فعل فيها الانتماء الثوري فعله: سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً. ومن هنا ستقيم أوضاعها في اللحظات الأخيرة وتقرر عدم مصاحبة طارق إلى ألمانيا، وهو ما كانت تعتزمه أصلاً، وفي المشهد الأخير يحصل الفراق والوداع بينهما: هو يتوجه إلى ألمانيا كي يدرس ويرفد ثورة الشعب بعلمه وإمكاناته الجديدة. وهي تودعه وقد قررت أن تكرس وقتها للفتى اليتيم الذي تحتاج موهبته إليها. وهذا الفتى نفسه يبدو منظره طريفاً وعجائبياً وهو يصل إلى المحطة (باب الحديد) ليعانق نايلة، «أمه» الجديدة، التي ستوفر له، هو الآخر، الفجر الجديد، بحمايتها له وقد انتمت إلى الثورة نهائياً!



واضح أن الشخصيات كلها هنا مرمّزة، لكن الترميز واضح ولا يحتاج إلى مزيد من التفسير. إننا هنا في إزاء فيلم «ثوري» يبرر للسلطة كل ما تفعل، ويجعل الانتماء إليها وإلى ثورتها ومنجزاتها حلاً عجائبياً متاحاً لمن يعي ذلك.

غير أن هذا الكلام لا ينبغي أن يمر هنا من دون إشارات سيبدو الفيلم مغرقاً في السذاجة لو لم نتنبه إليها. وأول هذه الإشارات يتعلق بالإطار التاريخي لزمن إنتاج الفيلم: أنتج في وقت كانت فيه «الثورة» قد أنجزت ضرب الطبقة الوسطى متهمة إياها بكل أنواع الموبقات والخيانات، مصادرة أموالها ومصالحها، متسببة في أحيان كثيرة في هجرتها (هجرة سيكون الفنانون ومنهم يوسف شاهين وسمير نصري نفساهما في عدادها، مباشرة بعد إنجاز هذا الفيلم!). فما الذي أتى «فجر يوم جديد» ليقوله هنا؟ طبعاً إن الطبقة الوسطى، ولكن الطفيلية (زوج نايلة، وقام بدوره يوسف شاهين نفسه، في تجربته

التمثيلية الهامة الثانية بعد لعبه دور قناوي في «باب الحديد») تستحق ما حل بها. فهي جنت على نفسها، ولم تجن عليها الثورة.

ولكن في المقابل هناك نايلة، هي الأخرى تنتمي إلى الطبقة الوسطى، ولكن: الأصيلة، المثقفة، ذات الوعي والعواطف، والتي يمكن اكتسابها بالإقناع، بالحب... مثلاً! وقد نضيف هنا أيضاً أن يوسف شاهين، وضع في هذا الفيلم، كل العوالم التي سوف تشكل لاحقاً أجزاء أساسية من عالمه الكلي: دور المثقف، التصالح الطبقي بشروط الطبقة الأوعى، محاولة العقل الواعي فضح الفساد... إلخ.

«الفحام»

(١٩٧٢) ١٠٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: محمد بو عماري
قصة وسيناريو وحوار: محمد بوعماري
تصوير: داجو بوكرش
موسيقى: أحمد مالك
تمثيل: فطومة أبو صليحة، يوسف خدام

بين الأفلام الجزائرية التي حققت في سبعينيات القرن العشرين، أي بعدما تبخر الزهو السينمائي الذي كان الاستقلال قد خلّفه لتتحقق بفضله أفلام أمضت وقتها كله في تمجيد «ثورة المليون شهيد»، يقف فيلم «الفحام» للمخرج محمد بو عماري بوصفه واحداً من قلة من أفلام عرفت كيف تعكس بقوة عمق التحولات التي كانت قد بدأت تطاول ذهنيات الطبقة المثقفة الجزائرية دافعة إياها إلى البحث عن مواضيع سينمائية وأدبية جديدة، وربما أيضاً عن أشكال جديدة تقطع - وإن ضمن حدود - مع ما كان سائداً من قبل، ومع أسبابه وآثاره، ضمن خط سينمائي، وضمن إدراك واعٍ سياسياً واجتماعياً.

وفيما يلي، من خلال حديثنا عن هذا الفيلم الجيد، سنحاول أن نعطي صورة مزدوجة عن السينما الجزائرية التي حققت ضمن إطار تلك الذهنيات الجديدة التي غلب عليها النقد الاجتماعي وربما السياسي أيضاً. وكان من المهم في ذلك الحين إنتاج أعمال تعبر عن ارتباط ما بأعنف التحولات الاجتماعية. وعن الانعطافة التحولية التي تعيشها مجتمعات العالم الثالث.

أما اقتصارنا على فيلم «الفحام»، فعائد لعدة أسباب أهمها أن «الفحام» كان في حينه واحداً من افضل الأفلام التي عبرت عن تلك التغيرات، وأنه بدا فيلماً يحرض على إعادة نظر جذرية كان العمل الفكري الجزائري لا يزال مفتقراً إليها في ذلك الحين، على عكس ما كانت تفعله الأفلام الأخرى الجيدة التي أتت - في معظمها - لتعيد الماضي إلى الأذهان، ثم إنه كان واحداً من أفلام قليلة عرفت كيف تختصر عملية إحداث الوعي الاجتماعي في الجزائر، كمركز يرمز إلى بقية بلدان العالم الثالث.

يروي «الفحام» حكاية عائلة مؤلفة من زوج وزوجة وصبي وصبية. الزوج يعمل حطاباً في الغابة حيث يقطع الحطب ثم يحوله إلى فحم ليذهب بعد ذلك ويبيعه في سوق القرية القريبة. أما الزوجة فهي ككل نساء الأرياف، تشارك زوجها أعباء العيش عبر قيامها بالواجبات المنزلية، وعبر صناعتها للأواني الفخارية. هذا بينما يعيش الصغيران حياة في منتهى الرتابة والفراغ.

ومن الواضح هنا أن هذه العائلة تمثل في الحقيقة، ذلك المجتمع التقليدي القائم على الأعمال الحرفية، مجتمع العمل اليدوي البدائي جداً. هذا المجتمع الذي تشن الحضارة الحديثة عليه هجومها «المباغت» فتهدمه مقيمة على أنقاضه مجتمعها الجديد الصناعي المتقدم.

لقد عبر بو عماري عن عملية الانتقال هذه من خلال لقطة رائعة جعل خلالها شاحنة كبيرة محملة بقناني الغاز، تمر لتحجب عنا رؤية الفحام وهو في السوق يحاول، دون جدوى، بيع فحمه لأناس بدأت قناني الغاز تدخل حياتهم. ونعرف بالطبع أن عملية الانتقال هذه، ليست وقفاً على الجزائر. فالواقع أن معظم بلدان العالم الثالث تعيشها، حيث تبدأ الصناعات والمؤسسات الكبيرة، بمنافسة الحرفيين وأصحاب المصانع الصغيرة منافسة تنتهي بالقضاء عليهم وتحولهم إلى عمال وصنائعيين، يعملون بشكل جماعي؛ إما في سبيل خير المجتمع ككل وإما في سبيل منفعة حفنة من أصحاب رؤوس الأموال ـ كما في بقية بلدان العالم الثالث التي اختارت النهج الرأسمالي الصرف ـ. غير أن هذه العملية، وإن كانت تتخذ في بلد مثل الجزائر شكلاً فوقياً إلا أنها ـ مع هذا ـ سائرة في طريقها لتطوير المجتمع بشكل مكننة في الريف، وثورة ثقافية... إلخ.

والحال أن فيلم «الفحام» يتحدث عن لحظة التحول نفسها، هذه اللحظة التي لا تغيِّر أسلوب الإنتاج وحسب، بل تغير أيضاً نمط العلاقات الاجتماعية، بوضعها حداً نهائياً لأسلوب التعامل الرعوي والأبوي، وخاصة في الأرياف، حيث تحاول بقايا المجتمع المتخلف أن تستمر في فرض هيمنتها على الحياة الاجتماعية.

ومن هنا فإن الفحام الزوج في فيلم بو عماري، يعيش لحظة الصراع الصعبة التي هي نفسها لحظة العبور بين التراكمات التقليدية التي تجد من يدافع عنها في القرية (الشيخ، والإقطاعي والقاضي... إلخ) وبين ضرورة التخلي عن نمط إنتاج لم يعد يكفي للحياة، هذا التخلي الذي يجب أن يصحبه تغيير في العقلية: إرسال الأطفال إلى المدرسة؛ توجه الزوجة إلى العمل في مصنع للنسيج؛ وقبول الزوج نفسه بالتخلي عن أسلوب عمله الفردي ليلتحق بمصنع معيَّن. إن هذا الصراع هو الذي يطبع الفيلم كله. فالزوج في أعماقه راضٍ عن التحول. بل ويريده بقوة، لكننا في الوقت نفسه ندرك أنه إنما يخشى الأقاويل والهمسات التي يفوه بها الجيران. أما صورة الصراع المعتمل في داخله قدر اعتماله خارجه فإنها تبدأ في

سياق الفيلم منذ المشهد الذي يتشاجر فيه مع زوجته، إذ يزداد شظف العيش وبؤس الحياة. وينتهي بالحلم الذي يشاهده في آخر الفيلم، حيث يرى زوجته ترفع حجابها نهائياً، متحدية بهذا مجتمعهما الضيق.

وضمن هذا المستوى من الجليّ أن الفيلم يتخذ بهذا شكله ومضمونه الواقعيين. إذ في وقت يعتقد فيه كثر من منظّري ومثقفي المجتمعات المتخلفة أن بالإمكان تغيير الذهنية بسهولة ومن فوق.. يأتي فيلم الفحام ببساطته الماكرة هذه ليرد على مثل هذا الاعتقاد مؤكداً بأن تغيير البنية الفوقية، بما فيها التقاليد والعادات، لا يمكنه أن يتم إلا بتغيير البنية التحتية: الوضع الاقتصادي؛ أساليب الإنتاج وعلاقات الإنتاج، وليس بشكل مباشر بل بعد انبنائها بأزمان طويلة. وفي نتيجة هذا التأكيد لا بد من الإشارة هنا إلى ان هذا الفيلم الذكي إنما أتى ليطرح بكل بساطة هذه الإشكالية مؤكدا لنا حقائق ثلاث:

- لا يمكن مقارعة التقاليد بشكل جدي وفعّال، إلا بالانطلاق من تغيير بنية الإنتاج نفسها.

- إن تحديث الإنتاج وتوجيهه ناحية الرأسمالية لا يكفي لتحديث الذهنية.

- وهذه مسألة في منتهى الأهمية: لا يمكن أبداً التحدث عمّا يسمى بـ «تحرير المرأة» إلا ضمن النطاق الكلي لتحرير المجتمع كله.

إن التحرر الاقتصادي لبلد ما، هو الشرط الأساسي لتحرير أبناء هذا البلد سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، والتحرر الاقتصادي يفرض بالدرجة الأولى تحويل المجتمع من الإنتاج اليدوي، ذي الطابع الفيودالي، الماقبل رأسمالي، إلى الإنتاج الاجتماعي. ومن هنا، من إدراك هذه الحقائق وعرضها بصورة في منتهى البساطة والوضوح تأتي أهمية فيلم مثل «الفحام».. فحين يسير بطل الفيلم في الشارع عائداً من حيث كان يبحث عن عمل بدون جدوى الآن، لأنه لا يمتلك مهنة حديثة، تطرح الأسئلة في ذهنه:

«إذا كان هذا هو التقدم... إذا كان التقدم شوارع رائعة، وتدفئة على الغاز، وثياباً نظيفة... فأنا أيضاً أريد حصتي منه... من هذا التقدم».

إن هذه الجملة نفسها تعكس، بوضوح وصلابة، طابع الفيلم التحريضي. هذا الطابع الذي يجعلنا نعتبر «الفحام»، بالرغم من بعض هناته التقنية، وبالرغم من بعض الغموض في أوله، وبالرغم من أن التحرر راود الفحام في حلم ولم يكن واقعياً، يجعلنا نعتبره من الأفلام الجيدة التي أنتجت في العالم الثالث حتى الآن.. لنضعه في درجة واحدة، فكرياً على الأقل مع أفلام الهندي ساتياجيت راي، وأفلام السينما الجديدة البرازيلية، طالما أن من الواضح لمن يشاهد هذا الفيلم، أنه واحد من تلك الأفلام التي يصنعها أصحابها كي تقول موضوعاً وتوصل رسالة، من دون الاحتفال المبالغ فيه بالأشكال التي ينبغي أن تصل الرسالة بها إلى المعنيين!

«فلافل»

(٢٠٠٧) ١٠٥د. (ألوان)

إخراج: ميشال كمّون
سيناريو وحوار: ميشال كمّون
تصوير: موريال أبي الروس
موسيقى: توفيق فروخ
تمثيل: ايلي متري، غابريال أبي راشد، عصام بو خالد

ما هي أنواع اللقاءات التي تُقيِّض للمرء حين يسير ليلاً في مدينة مثل بيروت؟ أنواع كثيرة بالتأكيد، ولكن يمكن التوقف عند نوعين منها: لقاء المرء مع الآخرين، الآخر عموماً؛ ولقاؤه مع نفسه. أما حين يختلط الآخر بالذات، والعكس بالعكس، فإن ما ينتج من هذا لقاء من النوع الثالث: لقاء مع الحياة. ولكن أكثر تحديداً: التقاء النظرة بالحياة. ولأن مشاهد الحياة المعنية هنا لا تكون واقعاً مكتملاً مبرراً ومفسراً، يصبح اللقاء بالأحرى: لقاء النظرة بشرائح من الحياة، قد يكون كل منها في حاجة إلى تفسير وتوضيح، ما يفرّع الحكايات وينتج روايات من النوع المسمى الرواية النهر ويوليسيس لـ جيمس جويس مثلاً، أو «برلين الكسندر بلاتز» لـ ألفرد دوبلن. لكننا نكون هنا قد ابتعدنا عن السينما. فالسينما، أعني السينما الحقيقية الراغبة في أن تصوّر اللقاء بين النظرة وبين الحياة كما هي، لا يمكنها إلا أن تمر عبوراً بتلك المشاهد، مدركة أن تراكمها، من دون تفسير، أو تبرير ثرثار، هو الذي يشكل الفيلم. والفيلم هذا يكون، في العادة، منتمياً إلى نوع سينمائي خاص جداً، ينظر إلى نفسه وريث كل إنجازات السينما عموماً، إنما بعد أن يصهر كل تلك الإنجازات السابقة في بوتقة واحدة هي الفيلم الذي يحققه صاحبه انطلاقاً من هذا كله.

ومن الواضح أن فيلماً من هذا النوع سيكون من الصعب القول إنه ينتمي إلى «نوع» محدد. لأن النوع يستدعي التصنيف. والفن الحقيقي، مهما كان ثرياً أو متقشفاً أو بين بين يكون، بالضرورة، خارجاً عن أي تصنيف... وعلى الأقل عندما يظهر كالنيزك في فضاء فن السينما... راسماً في الدرجة الأولى علاقة مبدعه بالحياة؛ بصورة الحياة وقد ابتعدت عن الأدلجة، وعن الغائية، وعن محاولة التحول إلى موعظةٌ أخلاقية أو رسالة نضالية.

هذا النوع من تصوير الحياة هو ذاك الذي اختاره ميشال كمون، «أسلوباً» سينمائياً له في فيلمه الروائي الطويل الأول «فلافل». ومنذ البداية لا بد من القول إن هذا الفيلم اللبناني أتى يومها ليُضاف إلى سلسلة قليلة العدد من أفلام لبنانية متميزة تشمل، في ما تشمل، شرائط لزياد الدويري «بيروت الغربية» ودانيال عربيد «معارك حب»، راحت تظهر خلال سنوات ما بعد الحرب، ووريثة شرعية لتلك البدايات اللبنانية التي حملت تواقيع مارون بغدادي وبرهان علوية على وجه الخصوص. غير أنه سيكون من الظلم لفيلم كمون الأول اعتباره فقط إرثاً لهذه البدايات. هو بالأحرى وريث ولهٍ بالسينما، السينما الكبيرة والمستقلة،

الأوروبية واليابانية، يتملك ميشال كمون منذ يفاعته، وسبق له أن عبر عنه في نصف دزينة من الشرائط القصيرة التي اعتبر معظمها تحفة وجلّها عرض على الشاشات الفرنسية والبريطانية ما يجعل كمون، الثلاثيني، غير معروف للمتفرج اللبناني أو العربي كما ينبغي.

ميشال كمّون، وهذه ميزته الأولى، يأتي إلى السينما من فن السينما نفسه، من شغفه بـ فيم فندرز وجارموش واوزو وناني موريتي وتوماس بول أندرسون ويمكن للائحة أن تطول. ومن يدقق في ثنايا «فلافل» لن يفوته أن يعثر على «تحيات» لهؤلاء، في لقطة من هنا أو مشهد من هناك. غير أن هذا يظل مسألة ثانوية جداً لأن الأساس في هذا الفيلم الطموح والفائق الجمال، هو الشغف بالحياة. فإذا كان كمّون قد تعلم شيئاً من أسلافه، فإن هذا الشيء هو أولاً أن السينما يجب أن تقول الحياة كما هي، لتشكل حياة موازية.

ولأن المسألة، هنا، مسألة سينما أي الفن البصري بامتياز ـ، ولأن الفن البصري غير مخول التفسير والتبرير، لا يعود على السينمائي، سوى أن ينقل على الشاشة ما يرى أنه الحياة. ولِنَقْل هذه الحياة يجعل كمّون جزءاً أساسياً من فيلمه «فيلم طريق»، رحلة تستغرق ساعات في ليلة واحدة يقوم بها «بطله»، أحياناً بحثاً عن شيء ما، وأحياناً من دون هدف، هي في نهاية الأمر رحلة في حياة هذا الوطن، هذه المدينة، في طوبوغرافيا المدينة ـ بالمعنى المادي الخالص ـ وفي طوبوغرافيا الوطن، بالمعنى المرتبط بكيف صار هذا الوطن بعد الحرب.

هذا كله، يُروى لنا في الفيلم بصرياً، أكثر مما يروى لنا من طريق أي ثرثرة لفظية. وفي هذا الإطار يمكن اعتبار ميشال كمّون، إلى جانب المصري يسري نصر الله في «مرسيدس» فقط، وإلى جانب إيليا سليمان في أفلامه كلها، واحداً من قلة من مخرجين عرب أدركوا أهمية اللغة السينمائية البصرية في بعدها الحقيقي، كجوهر للسينما.

ولعل خير دليل على هذا، في فيلم «فلافل»، هو تلك المشاهد العابقة بالكوميديا السوداء غالباً والتي تبدو منتمية إلى زمن السينما الصامتة، حيث يكون للحركة والتعبير وقع المفاجأة التي تعطي المشهد دلالته، وغالباً ما تثير الضحك في الصالة. ولا بأس من أن نفتح هلالين هنا، لنقول إن «فلافل» على رغم كل جدية موضوعه، ومأسويته في بعض الأحيان، فيلم يضحك فيه الجمهور كثيراً، ربما بفضل ما يراه على الشاشة، ربما بفضل ما يحسه من إسقاط وتماهٍ بين شخصيات على هذه الشاشة، وبين ذاته.

«فلافل» إذاً، فيلم طريق، تستغرق «حوادثه» بضع ساعات. نقول حوادثه ونعرف أن ليس ثمة أموراً كثيرة تجرى في هذا الفيلم. ما يجري فقط هو حكاية توفيق، العشريني الهادئ البسيط، الباحث عن حكاية حب مع مراهقة هادئة بسيطة، وسط حفل راقص يجمعهما بأصدقاء ورفاق من النوع الذي يملأ، على تناقضاته، ليل بيروت الصاخب في

الداخل، المظلم التعيس في الخارج - كما لو كان مستقى من رواية لكارسون ماكلرز أو من لوحات لإدوارد هوبر - وتوفيق يقوم بتجواله بين الداخل والخارج، بين الرقص واللقاءات العابرة، ما يتيح لنا عبر نظرته غالباً أن «نرى» هذه النوعية أو هذه النوعيات من الحياة، وأن نرى خصوصاً ذلك الهذيان اللبناني، الذي نعرف أن سينمائيين كثراً في لبنان حلموا بتصويره على الشاشة، منذ السنوات الأولى للحرب اللبنانية، لكن أحداً منهم لم يفعل في شكل جدي.

غير أن الهذيان لدى ميشال كمون لا يكتمل إلا في أجزاء من الفيلم، وخصوصاً من حول حكاية قرص الفلافل الهارب، وحكاية بائع السلاح الذي يغرق فجأة في البكاء، وحكاية «الرجل المهم» الذي سيهين توفيق، ليندفع هذا خلال النصف الثاني من الفيلم باحثاً عنه ليثأر منه لكرامته. ولكن هنا علينا ألا نفترض أن هذا الاندفاع يشكل حدثاً ما في الفيلم. هو ليس، في نهاية الأمر أكثر من مبرّر لتمكين نظرة توفيق من التقاط تلك المشاهد الحياتية التي أشرنا إليها أول هذا الكلام.

ولكن ما الذي تلتقطه نظرة توفيق، نظرة المخرج ونظرتنا نحن المتفرجين بالتالي؟ أحداث صغيرة، من التي يمكن أن تحدث في كل يوم. أحداث قد يخيل إلى المتفرج أن توفيق، ما إن رآها، حتى شحذ همته وراح متابعاً. لكن الحقيقة أن كل حادث من هذه الحوادث سيتوقف هنا، مع نظرة توفيق إليه. مثلاً، حين يشاهد توفيق سيارة فيها مسلحون يخطفون سائق سيارة أخرى وسيارته، لن يتعدى الأمر في الفيلم هذا البعد. تتوقف علاقة توفيق بالأمر عند هذا الحد. وأم توفيق حين تنتظر ابنها المتأخر ليلاً، بكل قلق وتعود إليها الكاميرا مرات عدة وهي تدخن خائفة... لن يتواصل قلقها، عندما يعود توفيق ستكون قد نامت! وياسمين، غرام توفيق، عندما يختفي هذا الأخير، ستعود إلى بيتها - على عكس ما يحدث في «السينما» حيث يمكن أن تواصل هي المشاركة في البحث - وتاجر السلاح الذي يشتري منه توفيق المسدس لقتل «الرجل المهم» سيتركه توفيق غارقاً في نحيبه... تماماً كما يترك الدراجة النارية قرب مخفر الشرطة ويهرب.

ولأن لا شيء لدى ميشال كمّون يأتي من الصدفة أو يدخل في سياق فيلمه في شكل مجاني، واضح أن كل هذا الترك للأمور معلقة، إنما هو تمهيد لشيء ما... وسنكتشف أنه يمهد لنهاية الفيلم. هذه النهاية التي من دون أن نتحدث عنها هنا تفصيلياً، تبدو لنا أقوى نهاية شهدها فيلم عربي أو لبناني منذ وقت طويل. ولئن كان ميشال كمّون حرص في طول فيلمه وعرضه، ألّا يسبغ عليه أي أبعاد سيرة ذاتية، في استثناء تلك الإطلالة المتواصلة على الحياة، والتي يمكن أن تكون إطلالة توفيق أو إطلالة المخرج أو إطلالتنا، نحن المتفرجين، إذ نتوحد في هذا الفيلم من خلال عملية التماهي البالغة الدلالة والإسقاط، فإن المخرج لم يتمكن من أن ينهي فيلمه من دون أن يدخل فيه، وفي شكل رائع، جزءاً من سيرته

الذاتية، المتعلقة بالارتباط الحنون الذي كان يعيشه بِوَلَهٍ مع شقيقه الأصغر سناً روي، والذي قضى قبل سنوات في حادث غرق في أحد الأنهر. واضح هنا أن ميشال كمّون أهدى هذه النهاية، وليس الفيلم كله كما يشير في كتابة على الشاشة إلى ذلك الأخ الغائب.

والنهاية تتضمن - لكي لا ندخل في تفاصيلها - أخا توفيق وقد بلل نفسه وجلس منتظراً أخاه عند الفجر مكان أمه، ثم اعتناء توفيق بأخيه وصولاً إلى وضعه في سريره هو، أي سرير توفيق. لأن هذا الوضع مكنه من أن يصور أجمل وأقسى لقطات الفيلم: اللقطة البانورامية التي تبدأ بسرير الأخ الخالي منه. ونحن نعرف رمزية السرير الخالي ليلاً من صاحبه. هذه اللقطة التي تصاحبها موسيقى توفيق فروخ الاستثنائية، والحركة المنتمية إلى عالم يوسيجورو أوزو الياباني ذي الخصوصية التشكيلية التي باتت واحداً من ضروب شغف بعض أفضل السينمائيين في عالم ما بعد الحداثة، من أندرسون إلى إيليا سليمان مروراً بجيم جارموش، تأتي هنا، من ناحية لتذكرنا بمأساة ميشال كمّون العائلية الخاصة، وبمدى سينمائية هذا المخرج، الذي يبدو ولمرة نادرة في السينما اللبنانية والعربية محكم السيطرة على فيلمه، أولاً بكتابة متماسكة للسيناريو، وثانياً، بإدارة متمكنة لممثلين جلّهم من الهواة، وبعد ذلك باستخدام مدهش لبعض الفنانين الراسخين، وأخيراً باستخدام الصورة والصوت والموسيقى لخدمة عمل، من المؤكد أنه، إذا كان يتسلل إلى الذاكرة ببطء، يتسلل إليها بفعالية وقوة وتوريط للمتفرج، توريط لا ينجو منه المتفرج بسرعة. ذلك أن «فلافل» بتفاصيله وهو فيلم تفاصيل أولاً وأخيراً، - كما يجدر بالسينما الكبيرة أن تكون - سيبقى في ذاكرة المتفرج سنوات طويلة بعد أن تُنسى أفلام كثيرة أخرى.

أما بالنسبة إلى مخرجه، فإنه بالتأكيد، «بسذاجة» سينماه المصطنعة، بمكره واشتغاله الخلّاق على لعبة التلصص بين المتفرج والفيلم، كما بين شخصيات الفيلم وما حولهم، فتح طريقاً مدهشاً لسينما لبنانية جديدة... لبنانية خالصة من دون لف أو دوران، سينما تنتمي إلى السينما أولاً وأخيراً، طريقاً سيسهل عليه خوض مشاريعه المقبلة، في الوقت الذي من المؤكد أنه لن يبقي بعض السينما اللبنانية الجديدة على بلادة بدأت تتسم بها.

«الفهد»

(١٩٧٢)	١١٥ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	نبيل المالح
سيناريو:	نبيل المالح
رواية:	حيدر حيدر
تصوير:	حسن عز الدين
موسيقى:	سهيل عرفة
تمثيل:	أديب قدورة، إغراء، أسعد فضة

على رغم أن جذور السينما السورية تعود إلى أواخر ثلاثينات القرن العشرين وأن ثمة أفلاماً عديدة حققها سوريون قبل نبيل

المالح، يحملون أسماء مثل إسماعيل أنزور وأيوب بدري ونزيه شهبندر، حتى رضى ميسر ومحمد شاهين في زمن أقرب إلى المالح، فإن بعضهم يصر دائماً على أن «الفهد» كان الفيلم السوري الأول من إخراج سوري. طبعاً هذا الكلام ليس دقيقاً، إلا إذا أخذناه بمعنى آخر: أن «الفهد» كان أول فيلم حققه سوري وينتمي إلى ما كان يسمى في ذلك الحين «السينما البديلة»، أي السينما ذات الأبعاد الفنية وذات القضايا. فإذا ما تذكرنا أن ظهور الفيلم تَواكب في ذلك الحين مع مؤتمر شامل عقد في دمشق نفسها، تحت رعاية المؤسسة العامة للسينما التي كانت هي منتجة الفيلم أيضاً، تحت شعار «نحو سينما بديلة» يصبح كلام نبيل المالح منطقياً، جزئياً فقط.

مهما يكن من أمر، أجلْ كان «الفهد» أول محاولة جدية سورية حقيقية لصنع سينما تحاول أن تقول شيئاً، وذلك على خطى الرواية التي تحمل الاسم نفسه للكاتب السوري حيدر حيدر. والرواية، كما الفيلم من بعدها، تروي على ذات السياق الذي حقق فيه الإيطالي فرانشسكو روزي فيلمه «سالفاتوري جوليانو» ـ يوم كانت الخيانة التي أودت بحياة الثائر أرنستو غيفارا في غابات بوليفيا على يد الاستخبارات الأمريكية لا تزال ماثلة في الأذهان ـ حكاية بطل محلي من الريف السوري يدعى أبو علي شاهين ينتفض ضد الإقطاعي والسلطات المحلية إذ يسعون إلى مصادرة أرضه، ضمن خطة لمصادرة أراضي الفلاحين البائسين لتسديد ديون لم يتمكن هؤلاء من دفعها ومن دفع الضرائب الباهظة للدولة. وهكذا يهرب شاهين إلى الجبال في الشمال السوري، حيث يخوض انطلاقاً من هناك نضالاً مسلحاً ضد قوات السلطة بمعاونة عدد من فلاحين غاضبين مثله امتشقوا السلاح وراحوا يقاتلون. بسرعة انتشرت أخبار الفلاح شاهين وأخبار بطولاته بين الناس وصار يلقب بـ «الفهد» بفعل قدرته على توجيه ضربات عنيفة خاطفة إلى رجال الأمن. غير أن مثل هذه الثورات الفردية ليس لها من أفق حقيقي. وهكذا يغدر خال الفهد به ويبلغ عنه السلطات التي تتمكن بفضل تلك الخيانة من القبض عليه وإعدامه أمام حشد من المواطنين المتعاطفين معه إنما غير القادرين على إنقاذه.

في الحقيقة كان مثل هذا الموضوع جديداً على السينما السورية في ذلك الحين، وربما على معظم السينمات العربية أيضاً. ولعل أهميته، إلى جانب جمال بعض مشاهده وقوتها، ولا سيَّما مشهد الإعدام في النهاية، تكمن في بُعد أيديولوجي لم يكن من السهل تقبُّله في ذلك الحين، يتعلق بالصورة الفردية. فثورة «الفهد» إنما تفشل لأن صاحبها لم يتمكن من تعميمها وحشد الناس من حوله رغم الشراكة في المصالح بينه وبينهم.

ولسوف يقول نبيل المالح عن فيلمه لاحقاً إنه حاول في هذا الفيلم أن يعبِّر عن عقم الثورة الفردية، رابطاً هذا بعدم ميله إلى سينما المجاميع أصلاً حيث يؤكد «لم يكن عندي ميل إلى المجاميع، أعجبني الموضوع، وقد فرضت المجاميع عليّ من خلال موضوع

الفيلم. كان تحريك المجاميع ممتعاً ومرهقاً في الوقت نفسه»، ليضيف بعد ذلك تعليقاً على علاقته كفنان لجهة الإنتاج التي هي السلطات السورية في أول إنتاج لها قدمته لمخرج سوري: «الحكومات هي أجهزة قمعية بالنسبة إلى طموح الفنان. والفنان الخلاق هو من يتجاوز الأسيجة لتحقيق رؤيا هيكلية لها أبعادها، تكمن شجاعته في الاستمرار ضمن هذا الخط». أما الناقد عدنان مدانات الذي كان من أوائل الذين دافعوا عن «الفهد» وحددوا نقاط الجمال فيه فيقول عنه: «يشكل هذا الفيلم إحدى العلامات البارزة في تاريخ السينما السورية».

«فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلّق»

(١٩٩٣) ٩٧ د. (ألوان)

إخراج: محمد العسلي
سيناريو: محمد العسلي
تصوير: روبرتو ميدي
تمثيل: عبد الصمد مفتاح الخير، ليلى الأحياني، عبد الرزاق البدوي

في العام الذي عرض فيه، أولاً في مهرجان «كان» ضمن إطار «أسبوع النقاد»، حقق هذا الفيلم المغربي نجاحاً لا بأس به، ولا سيّما في عروضه المغربية، بل رأى بعض الذين كتبوا عنه في بلده، أنه فيلم يريد أن يقول جديداً، ويفتح بعض الدروب أمام نوع شعبي من سينما مغربية مهمومة بقضايا الناس. غير أن كثراً ردّوا يومها على هذا الكلام مؤكدين أن «شعبوية» الفيلم وليس شعبيته، ليست جديدة على السينما المغربية، كما أنه، على عكس عدد كبير من الأفلام المغربية التي زامنته، لم يستطع أن يقدم جديداً على صعيد لغة سينمائية كانت قد بدأت تنهض من سباتها في السينما العربية.

ومع هذا يحمل الفيلم نقطتي قوة من المؤسف أن المخرج لم يعرف كيف يركز عليهما ويستغلهما بقوة: زوجة سعيد الحامل في القرية، وحذاء إسماعيل. وسعيد وإسماعيل هما اثنان من بين ثلاثة عمال قرويين أتوا من أريافهم البعيدة والبائسة ليعملوا ويكسبوا رزقهم في الدار البيضاء، المدينة التي تقدَّم إلينا في الفيلم بوصفها ملتهمة الرجال. غير أن سوء التوازن الطاغي على السيناريو والفيلم بالتالي، لم يمكن الشخصيات الثلاث من أن تحظى بتعامل متكافئ، ما أفقد الفيلم قوة كان يمكن أن تكون له.

غير أن ضعف الفيلم وافتقاره إلى الصدقية انكشف منذ المشهد الأول، حيث نبدأ بسماع رنين هاتف في قرية تغطيها الثلوج. ونكتشف انه هاتف نقال، ومع هذا تعجز زوجة سعيد عن الرد على مكالمة زوجها الموجود في المدينة لأنها تعجز عن صعود التلة حيث البيت والهاتف الرنان (وكان يمكن للهاتف نفسه أن يصل إليها). أراد المخرج ان يقدم لنا صورة عن افتقاد الزوجين إلى التواصل. فهو يعمل في المدينة وهي تعيش في القرية رافضة

الانضمام إليه هناك. لاحقاً عند نهاية الفيلم، حين يذهب سعيد لاصطحابها في السيارة كي تلد في المدينة، تموت في الطريق، ويرفض الركاب الآخرون البقاء مع جثة ما يضطر سعيد إلى العودة بالجثمان على ظهر بغلة لدفنها في القرية (هذه الحكاية كان يمكنها في حد ذاتها أن تحمل فيلماً بكامله، لو كنا، مثلاً، في حضرة مخرج كيلماز غوناي). وكانت هذه إحدى نقطتي القوة في الفيلم.

أما النقطة الثانية فتمثلت بحلم إسماعيل في أن يشتري حذاء جديداً (ما يذكر طبعاً بـ «معطف» غوغول، ولكن من الناحية الشكلية البحتة). في النهاية يشتري إسماعيل الحذاء ويتوجه مزدهياً به، ولكن إذ يكلفه معلمه في العمل التوجه إلى مهمة ما عبر أزقة الدار البيضاء القذرة، يخاف إسماعيل على الحذاء أن يتشوّه، فيغلفه بكيسي بلاستيك.



في الحقيقة أن سينمائياً حقيقياً، كان من شأنه أن يحوّل كل واحدة من هاتين الحكايتين إلى فيلم قوي، ولكن، ما العمل، وأمامنا هنا مخرج يعتمد على سيناريو مكتوب بعشوائية، لفيلم ربما تكمن قوته الوحيدة في كونه، ومن جديد، يستفيد من مناخ انفتاح اجتماعي معين في المغرب ليفضح النظام الاجتماعي الذي يقهر الأحلام ويقتل البراءة، غير سامح للملائكة بأن تحلّق فوق الدار البيضاء!

«في بيتنا رجل»

(١٩٦١) ١٣٠ د. (أبيض وأسود)

إخراج: هنري بركات
قصة: إحسان عبد القدوس
سيناريو وحوار: بركات ويوسف عيسى
تصوير: وديد سري
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: زبيدة ثروت، عمر الشريف، رشدي أباظة

اليوم مع مرور الزمن يبدو هذا الفيلم محيراً. وهو محيّر أساساً في تيمته الأساسية التي، بعد كل شيء، تبدو وكأنها تحبذ الاغتيال السياسي، جاعلة من ممارسه بطلاً، فيما نعرف أننا نعيش اليوم مرحلة يبدو فيها هذا النوع من الاغتيال مرذولاً. مهما يكن، لا بد من أن نلاحظ هنا أن أحداث الفيلم تدور، تاريخياً، قبل حدوث الثورة في مصر، يوم كان هذا النوع من الاغتيال يعتبر عملاً وطنياً. بل قد يكون علينا أن نفترض أن عبد القدوس حين كتب القصة كان يستلهم، إلى حد ما، حكاية أنور السادات الذي كان من ممارسي الاغتيال السياسي يوم كان لا يزال ضابطاً صغيراً، هو الذي سوف يروى عن حياته وممارساته ما يقرّبه من الشخصية المحورية في هذا الفيلم.

الشخصية المحورية هنا، هي شخصية إبراهيم، «البطل الوطني»، المنتمي إلى طلاب

الجامعة الذين يرون في اغتيال السياسيين المتعاونين مع المحتل الإنكليزي وسيلة لتخليص الوطن من هذا الاحتلال. والحقيقة أن الفيلم، على رغم أهمية هذا الموضوع وأهمية السجال من حوله، لم يكن هذا ما يهمه، إذ ليس في الفيلم ولو فسحة فكرية حقيقية لسجال من هذا النوع. وطبعاً لسنا هنا في وارد مبدعين من طينة ألبير كامو الذي طرح مشكلة قريبة حول الإرهاب في مسرحيته المميزة «العادلون».

هنا، في فيلم عبد القدوس/ بركات، لا تعود الحبكة ذريعة لمناقشة أمر في مثل هذه الخطورة، بل يصبح فعل الاغتيال - على فشله - ذريعة لتصوير حكاية حب ووطنية، ومقارنة ملتبسة بين المناضل الهارب من البوليس بعد فشل عمليته، والبيت الذي يلجأ إليه، حيث تعيش أسرة متوسطة هادئة الحال لا شأن لها بالسياسة. إن الأسرة تؤوي الهارب مخفية إياه عن عين البوليس، موفرة له مواربة، الوقوع في حكاية حب مع صبية العائلة، جاعلة من الشاب وحبه وإخفائه، دون مناقشته، فعل الخير مقابل فعل الشر الذي يمثله ابن عم الفتاة الذي يريدها لنفسه فإذا به يكتشف وجود الهارب في البيت ويهدد بإفشاء سره إن لم تستجب الصبية لرغبته في الزواج منها.

هكذا، إذاً، تتحول قصة كان يمكن أن تكون سجالية وعميقة في موضوعها، إلى صراع بين الخير والشر، بين الوطنية والتعاون مع الشرطة، على غرار ما سوف تكون عليه الحال بعد عقود مع فيلم «الإرهابي» من بطولة عادل إمام وإخراج نادر جلال، حيث يحل في ممارسة الإرهاب، تشدد إسلامي ليفتح سجالاً حول جدوى الإرهاب بدا في الفيلم الجديد أكثر ذكاء وعصرية مما في الفيلم القديم، ولا سيَّما أن الحب في «الإرهابي» يدفع البطل إلى التوبة، فيما كان الحب في «في بيتنا رجل» يدفع العائلة كلها إلى التعاطف مع «الوطني» الذي لا يرى سوى الاغتيال وسيلة لتحرير الوطن.



المسألة هنا، إذاً، مسألة وطنية، لا أيديولوجية ولا طبقية، ومن هنا لم يدِنْ «في بيتنا رجل» الاغتيال، بل دان ذاك الواشي الذي، بصرف النظر عن ارتباط وشايته بالموقف الشخصي وبنزعته الشريرة، كان يريد أن يسلم الخارج على القانون إلى سلطة الدولة!

مهما يكن، خلف هذا كله، عرفت كاميرا المخرج كيف تصور بحذق تعاطف الحياة اليومية داخل بيت أسرة مصرية تنتمي إلى تلك البرجوازية المتوسطة (المسماة عادة «الغالبية العامية»)، وجاء التصوير واقعياً محبباً، ولا سيَّما من خلال مَشاهد في منتهى

الجمال صورت «استنكاف» تلك الفئة من الناس عن خوض السياسة، سواء كانت وطنية أو غير وطنية، ثم اكتشافها أنها هي الأخرى يمكنها أن تتورط في السياسة، انطلاقاً من موقف أخلاقي ومن تماهٍ مع بطل وطني. وهو سيكون لدى مشاهدة الفيلم، حال فئات عريضة من مشاهديه الذين بقدر ما تماهوا في «في بيتنا رجل» مع إبراهيم، المناضل من طريق نوع وطني من الإرهاب، أسعدهم في فيلم «الإرهابي» أن يتخلى بطل يتماهون معه عادة (عادل إمام) عن الإرهاب بعد أن اكتشف الحياة العائلية الأنيقة والحب، وطيبة الجيران المسيحيين الذين كان يريد أن «يناضل» ضدهم أول الأمر.

«القبطان»

(١٩٩٧) ١٦٠ د. (ألوان)

إخراج:	سيد سعيد
قصة وسيناريو وحوار:	سيد سعيد
تصوير:	سمير بهزان
موسيقى:	راجح داود
تمثيل:	محمود عبد العزيز، وفاء صادق، جولي الويولو

عُرف سيد سعيد كناقد متابع وباحث في شؤون السينما، ولم يكن أحد يتوقع أن يتحول يوماً إلى الإخراج. لكنه فعلها مع هذا الفيلم الذي يبدو أنه حمله في أحلامه سنوات طويلة قبل أن يتمكن من تحقيقه. والفيلم حين عُرض على أية حال، بدا غريباً، وتحديداً من النوع الذي يحمله صاحبه في رأسه أكثر مما يتمكن من أن يوصله إلى الشاشة كما كان مصاغاً لديه.

ولا نقول هذا الكلام تقليلاً من شأن هذا العمل، بل للقول إن ما يشي به «القبطان»، يتجاوز كثيراً ما كان عليه في الحقيقة. بمعنى أن وراء هذا الفيلم الذي شوهد ونال إعجاباً، كان يكمن فيلم لو قيّض له أن يتحقق لكان تحفة سينمائية نادرة في السينما المصرية، ولساهم في تعزيز نوع من واقعية سحرية في السينما المصرية، إلى جانب سينما شريف عرفة ورأفت الميهي.

غير أن المشكلة الأساسية هي أن الفيلم وقع ضحية شخصيته الأساسية. فلكثرة ما أراد صاحبه أن تؤسطر تلك الشخصية وربطها بالتاريخ المصري الحديث، تحولت إلى شخصية كاريكاتورية. تحول البطل الأسطوري إلى كاريكاتور بطل، خصوصاً أن محمود عبد العزيز لم يتمكن من أن يجعلنا ننسى في أي لحظة من لحظات الفيلم أنه محمود عبد العزيز. حيث إن الممثل الكبير الذي كان من عادته أن يتلبس شخصياته، خلط هنا بين الشخصية الأسطورية وأسطورية النجم.

وهذا البعد الذي «نسف» الفيلم من أوله، ظهر منذ لحظات الفيلم الأولى حين يصل حكمدار بورسعيد الجديد إسماعيل الخازندار إلى المدينة المرفئية ليمارس عمله ليجد المدينة تحتفل به باستثناء واحد لم يبالِ بوجوده ما أثار غيظه. وهكذا، بسرعة تحوّل القبطان الأسطوري إلى مشاكس وطني، ما جعل في

المكان الثاني من الأهمية ارتباط المتفرج بأسطورية القبطان الذي يعيش هنا متأرجحاً بين الواقع والخيال، بين الماضي والحاضر، بين الأسطورة والتاريخ - على حد قول الناقد كمال رمزي - إنه، من ناحية مبدئية واحد من أغرب الشخصيات في السينما المصرية. حيث إنه يلهب خيال المدينة في حوالى العام ١٩٤٨ بعد نكبة فلسطين وفي عز الصراع بين الوطنيين والمحتل الإنكليزي.

إنه شاب محلي لا يعرف أحد من أين جاء. اسمه الحقيقي منصور لكنه يلقب بالقبطان لتجواله الدائم. وهو ليس وطنياً فقط، بل زير نساء أيضاً، يتنقل من امرأة إلى أخرى. في مجرى الفيلم نجده يرتبط بما لا يقل عن أربع نساء، ولكل علاقة مشاكلها وبالتالي خصوماته فيها ومحاولات الخصوم إخضاعه والتخلص منه، لكنه، في كل مرة يتمكن من الإفلات - كما حال دون جوان في الأوبرا الشهيرة - أما انتصاره الأكبر، والذي كان من شأنه أن يحرك تصفيق المتفرجين في نهاية الفيلم، فعلى الحكمدار نفسه الذي إذ يفتتح الفيلم بوصوله، يختتم بمغادرته بورسعيد آسفاً بائساً وقد تمكن منه القبطان، إذ إنه فشل في معركته الكبرى للقبض عليه.

ويقول كمال رمزي عن هذه الشخصية، محلقاً في تحليله ما وراء الفيلم بالتأكيد: إنه - أي القبطان - في نهاية الأمر موجود وغير موجود، إنه رؤية وحلم ووعي ربما تجسد في شخص، وربما توزع على المجموع.

«قصة ثواني»

(٢٠١٢) ٩٢ د. (ألوان)

إخراج: لارا سابا

سيناريو: نيبال عرقجي

تصوير: ميشال لاجرواي

موسيقى: رائد الخازن

تمثيل: كارول الحاج، شادي حداد، شربل زيادة، غيدا نوري، كارولين حاتم

في اثنين من أفلامه المميّزة - هما «٢١ غرام» و«بابل» - يلجأ المخرج المكسيكي أليخاندرو إينياريتو إلى أسلوب في السرد السينمائي كانت بوادره لاحت قبله بسنوات في أفلام عدد من مبدعي السينما، ومنهم جيم جارموش - على الأقل في «القطار الغامض» - ويقوم هذا الأسلوب على تقديم موضوع أساسي في الفيلم من خلال حكايات متعددة تتقاطع فيها الأحداث والشخصيات من دون أن تلتقي بشكل واضح - أو بالأحرى من دون أن يبدو أنها تلتقي - لكن أقدارها تترابط كما لو أن المبدع يريد أن يؤكد لنا ما لم نكن على أي حال نجهله، وهو أن أقل تصرّف أو حادثة يمكن أن تكون له، أو لها، تأثيرات أبعد كثيراً وأوسع بما لا يقاس مما كان يمكننا أن نعتقد. والحال أن إينياريتو، في اتباعه أسلوب السرد المتشظّي العابر للزمن، لم يكن يتوخى الوصول إلى تذويق شكلي مجاني، بل كان يريد أن يجعل الشكل المتشظّي هذا جزءاً

أساسياً من الموضوع ومن الخطاب الذي يريد التعبير عنه في نهاية الأمر.

ومنذ «بابل»، حظي هذا الأسلوب بشعبية كبيرة لدى السينمائيين، فقُلِّد في أفلام كثيرة وفي أنحاء عديدة من العالم. غير أن التقليد لم يأتِ دائماً على القوة التي حملتها نيات أصحاب الأفلام، وبخاصة لأن ضروب سوء فهم معينة نحّت جانباً أمراً أساسياً، وهو أن كتابة السيناريو لعمل كهذا تكون هي الأساس وهي التحدي الأكبر أمام المشروع. ومثل هذه الكتابة تتطلب تقنيات سرد وهيكلة وتمكّناً من إبراز الطوبوغرافيا المكانية والزمانية للمشروع باحتراف نادر... ثم تضافر جهود خلاّقة بين قطبي المشروع: الكاتب والمخرج.

ينتمي الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرجة اللبنانية الشابة لارا سابا «قصة ثواني» بكل بساطة إلى هذا النوع من السينما، ويبدو من الواضح تأثّره بفيلمي إينياريتو اللذين ذكرناهما، بل يمكن القول أيضاً إن العلاقة بين بُعد أساسي في هذا الفيلم وفيلم «٢١ غرام»، ليست مجرد علاقة تأثر، بل هي أبعد من هذا: تكاد المخرجة تنطلق في فيلمها من الأساس الذي بنى عليه المخرج المكسيكي فيلمه: حادث سيارة. وليس هذا الأمر سراً هنا، كما أنه لا يجب على الإطلاق اعتباره نقصاً في الفيلم، بل بالأحرى يكاد يشكل قوة أساسية فيه.

وبالتحديد لأن «قصة ثواني» يضع منذ البداية تحدياً كبيراً أمام ناظريه، بمعنى أنه ينطلق مما سرده «٢١ غرام» ليطوّره في اتجاهات عميقة، بل كذلك ليلبننه بشكل خلاق، مضفياً إلى الموضوع هنا أبعاداً اجتماعية قد يصح القول إن إينياريتو نفسه كان عاد وطوّرها في فيلم لاحق له هو «بيوتيفل»، غير أن هذه حكاية أخرى.

حكايتنا هنا هي أن لارا سابا - بل أكثر من هذا، شريكتها في صنع الفيلم كاتبة السيناريو نبال عرقجي، لأننا نعتبر مثل هذا الفيلم، كما أشرنا، فيلمَ سيناريو أكثر منه، أو بقدر ما هو فيلم إخراج، وهو أمر نادر في السينمات العربية، ولا سيّما اللبنانية منها - لجأت إلى هذا الأسلوب السينمائي بامتياز لتقدم عملاً اجتماعياً محلياً كاد يكون لولا الاشتغال على البنية السينارية فيه، عملا بؤسوياً خطّياً ينتمي، مثلاً، إلى الواقعية «الجديدة» الإيطالية كما برزت في خمسينات القرن العشرين: فمن خلال القصص الثلاث التي يرويها الفيلم، نجدنا أمام واقع اجتماعي طبقي، إنما من دون «صراع طبقات» بل بالأحرى ثمة تجاور بين الطبقات، التي يكاد الفيلم يقول لنا إن كلّ واحدة منها تغطي بؤسها أو عريها أو مجانية حياتها بغلاف رقيق من المظاهر...

وهذا الغلاف كان ممكناً له أن يظلّ قادراً على أن يقوم بدوره الخادع في مجتمع يبنى كله على هذه التغطية الهشة، حتى اللحظة التي يأتي فيها حدث ما ليكشف الحجاب... حسناً، إننا هنا أمام خطاب «مناضل» غاضب، كان يمكن قوله بطرق لا نهاية لها، وكان يمكن كلّ طريقة أن يكون فيها من الإقناع أو السماجة أو البؤسوية أو «النضالية» ما يحدد مسار الفيلم ومصيره، وربما جمهوره أيضاً.

ولكن حين يكون صاحب المشروع سينمائياً حقيقياً وراصداً ذكياً للواقع - أو ضروب الواقع العديدة - التي يتوخى التعبير عنه أو عنها، تكون النتيجة أنه يحوّل المشروع إلى عمل فني يصبح بدوره عملاً تأسيسياً في عالمه طالما أننا نؤمن بأن كل عمل فني كبير لا بد له من أن يكون تأسيسياً حتى ولو انطلق من أساليب ومواضيع سابقة عليه. وفي يقيننا أن هذا الفيلم، الذي شُوهِد في افتتاح متقشف وموفق لمهرجان بيروت الدولي للسينما، أتى عملاً تأسيسياً في السينما اللبنانية ومن دون لفّ أو دوران.

في «قصة ثواني»، أعادت لارا سابا/ نبال عرقجي الاعتبار إلى فن السينما في لبنان، بعد أن كان هذا الفن تحوّل في السنوات الأخيرة إلى فن تلفزيونيّ يتوخى التبسيط السردي و«الإمتاع» البصري، حتى في أنجح إنتاجاته، فالكتابة هنا سينمائية خالصة تستفيد من اللعب بالزمن في حركية مدهشة. والتمثيل سينمائي، بمعنى أن المخرجة سيطرت تماماً على أداء ممثليها، محترفين أكانوا أم أقل احترافاً. جرّدتهم من الرداء التلفزيوني، معيدة استخدامهم بما يتماشى مع ضرورة السياق الفيلمي، أي جعلتهم ممثلين حقيقيين، فكان معظمهم مفاجئاً مدهشاً، من غيدا نوري إلى كارول الحاج مروراً بشادي حداد وشربل زيادة والمخضرمة ليلى حكيم وكارولين حاتم وبخاصة الفتى علاء حمود، ولم لا نضيف هنا أن المخرجة تمكنت أيضاً من تخليص نجوم تلفزيونيين مثل ماريو باسيل وطوني أبو جودة وبوب أبو جودة من تلفزيونيتهم لصالح أداء جيّد، على قِصر أدوارهم؟

أما الكادراج السينمائي، بما فيه ذاك المرتبط بالحركية المتواصلة للّقطات العامة التي عرفت أحياناً كيف تؤطر العلاقة بين الشخصيات والمدينة في توزع طبقي ومناطقي، فأتى سلساً ومن دون أي ادعاء، حيث راحت الكاميرا تتنقل - بفضل توليف خدم الفيلم بقوة بل كان واحداً من أبرز عناصر قوته إلى جانب السيناريو - في عوالم متناقضة توحي بأكثر مما تؤكد، وتقترح بأكثر مما تبرهن، تصحبها موسيقى تكاد تكون تزيينية أو تواقة إلى الاشتغال على خلق رد فعل مبالغ لدى المتفرج. والأماكن في غيابها وظهورها بالتتابع قالت - ومن دون أن يبدو أنها تفعل ذلك - اختيارات صاحبتَي الفيلم ومواقفهما.

كل هذا أتى غالباً من دون تمهيدات مسهبة. أتى وكأنه من نافل القول. وعبره راحت المدينة تتجلى في كل حيويتها وتناقضاتها وارتباط حيوات ساكنيها بها.

ولكن كل هذا من حول أي حكاية؟ ثلاث حكايات ولا حكاية. ثلاث حكايات ما كان في إمكان أي منها في حد ذاتها أن تكون حكاية، إذ هل هناك ما هو أكثر عادية من حادثة سيارة تقتل أباً وأمّاً لفتاة ستجد نفسها مذّاك من دون عمل أو مال؟

وهل هناك ما هو أكثر عادية من حكاية مراهق يعيش في كنف أمّ بائسة سيئة السمعة، ما يضطره في النهاية إلى تركها ليعيش مع

«زعران» الشوارع فيدمن المخدرات والنشل وكل الموبقات الأخرى؟

وهل هناك ما هو أكثر عادية من زوجة حسناء تتمتع بحياة رغدة مع زوج محب ولا ينقصهما في حياتهما سوى عجز المرأة عن الحمل وإنجاب طفل، حتى إذا ما حملت أخيراً، تجهض وتنقل إلى المستشفى؟

هي ثلاث مآسٍ اجتماعية... شديدة العادية، ولكن عاديتها تنتهي منذ اللحظة التي يلتقطها فيها قلم الكاتب وكاميرا السينمائي، ليصهراها معاً في بوتقة واحدة يربط ما بينها مستشفى وطبيب. إنه في الحالات الثلاث المستشفى والطبيب نفسهما. ولكن من كان يخيّل إليه أن الحالات الثلاث التي «وقعت» بين يدي هذا الطبيب مراهق أُغمي عليه بفعل الإدمان ـ زوجان قتلا في حادث سيارة ـ امرأة أجهضت جنينها في الشارع... هي حالات مترابطة في لعبة السبب والنتيجة أكثر مما كان يمكن أن يخيّل إليه بكثير؟ ترى أوَلسنا هنا في صلب سرّ الفن وسحره؟ أوَلسنا أمام السينما الخالصة... السينما التي لقوتها يصبح فيها الشكل والمضمون كلاً واحداً؟

في يقيننا أن هذا كله يجعل من هذا الفيلم حدثاً في السينما اللبنانية ويعلن ولادة سينمائية جديدة سيكون لها شأن في المستقبل. لكن، وفي موازاة هذا، يعلن لمرّة نادرة ولادة كتابة السيناريو بالمعنى الحقيقي الخلاّق للكلمة، ليس في السينما اللبنانية وحدها، بل في السينما العربية أيضاً.

«قنديل أم هاشم»

(١٩٦٨) ١١٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: كمال عطية
قصة: يحيى حقي
سيناريو وحوار: صبري موسى
تصوير: محمد عمارة
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: سميرة أحمد، شكري سرحان

يعتبر فيلم «قنديل أم هاشم» للمخرج المصري كمال عطية، واحداً من أبرز مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية. لكن الأهم من هذا هو أن كمال عطية حين حقق هذا الفيلم عام ١٩٦٨، إنما كان واحداً من مبدِعَين مصريين في مجال الفن السابع، اكتشفا ـ متأخرين، كثيراً طبعاً ـ الإمكانات البصرية المدهشة في أدب يحيى حقي، الأديب المصري الكبير، الذي ـ مع هذا ـ كان وراء اكتشاف عدد كبير من أجيال الخمسينيات والستينيات في مصر، فن السينما الجاد والحقيقي، وذلك من خلال ندوة الفيلم المختار التي كان يقيمها ويشرف عليها، ويكتب ـ خدمة لها ولأعضائها ـ عشرات المقالات عن السينما وأفلامها.

إذاً، مقابل اكتشاف كثر، من السينمائيين بخاصة، في مصر، أعظم أفلام تاريخ السينما بفضل يحيى حقي، تقاعست السينما المصرية حتى عام ١٩٦٨ لتكتشف أدب يحيى حقي... حيث إلى جانب كمال عطية، كان هناك

أيضاً حسين كمال الذي حقق فيلمه الرائع «البوسطجي»، المعتبر بدوره واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، وكان ذلك في العام نفسه.

أما يحيى حقي، فإن قنديل أم هاشم كان واحداً من أوائل النصوص الروائية التي كتبها هذا المبدع الكبير الذي كان غزير الإنتاج متنوع الاهتمامات، ظريفاً في كتابته. ولعل في إمكاننا هنا أن نستعيد السطور الأخيرة من هذا النص، لنقف عند مظهر من مظاهر إبداعه. فخاتمة الكتاب تقول: «إلى الآن يذكره أهل حي السيدة بالجميل والخير، ثم يسألون الله له المغفرة. مم؟ لم يفض إلى أحد بشيء، وذلك من فرط إعزازهم له. غير أنني فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمي ظل عمره يحب النساء، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعاً. رحمه الله...».

بهذه العبارات يختتم يحيى حقي (رواية) قنديل أم هاشم. وقد تعمدنا هنا أن نضع كلمة رواية بين معقوفتين، أولاً لأنها تكاد في الحقيقة أن تكون قصة طويلة لا رواية، من ناحية ضآلة حجمها - إذ لا تزيد على خمسين صفحة -، وثانياً لأن أسلوبها يغلب عليه طابع التقرير أو التحقيق، وكأن الكاتب يكتب هنا نصاً من دون أية أبعاد درامية عن شخص وقضية عايشهما ويريد أن يوصل أخبارهما لا أكثر. ومع هذا، أبدى النقاد دائماً إعجابهم بهذا العمل الأدبي معلنين أنه عمل تأسيسي حافل بالدلالات. بل إن واحداً منهم كتب أن قنديل أم هاشم هي «تعبير عن أزمة جيل من المثقفين نهل من علم الغرب، وعايش حضارته فاستأثر بإعجابه، وبدلاً من أن يشفق على تخلف وطنه، وجد الراحة في التمرد عليه، لا التمرد من أجله، وازدرائه والفرار منه... في هذه الرواية الصدارة هي للبرهنة على قضيته. ولهذا تختزل الوقائع المادية إلى الحد الأدنى».

والحال أن الرواية تحمل هذا بالفعل لكنها في المقابل تبدو محيّرة في نهايتها، حيث إن يحيى حقي قسم الأحداث قسمين: أحدهما يدور في أوروبا، والثاني في مصر؛ واصلاً بهذه الأحداث إلى موقف استخلاصي بدا من الرجعية بحيث إن الناقد رشاد رشدي يقف أمام كل هذا مندهشاً متسائلاً عن السبب الذي يمكّن البطل، إسماعيل، من النجاح في علاج حبيبته فاطمة من العمى، فقط بعد أن ارتد إلى الغيبيات، خصوصاً أنها كانت فقدت بصرها تماماً، مضيفاً: «نحن نفهم أن زيت القنديل قد أفسد عيني فاطمة وزادهما فساداً، ولكننا لا نستطيع أن نفهم كيف أن زيت هذا القنديل نفسه كان السبب في شفائها بعد ذلك. ونحن قد نفهم أيضاً السبب في إيمان إسماعيل بالعلم وثورته على الأوهام والخرافات، ولكننا لا نستطيع أن نفهم السبب في ارتداده إلى الغيبيات وكفره بالعلم».

والحقيقة أن رشاد رشدي لم يكن متفرداً في موقفه الاستنكاري هذا... والذي وجد في قنديل أم هاشم تناقضاً كبيراً، حتى وإن كان يحيى حقي برر هذا كله، إذ كان يقول لمن يسأله عن روايته هذه: «لقد أقمت في روما خمس سنوات عدت بعدها إلى مصر

فأحسست بصدمة كبيرة ورحت أسأل نفسي: ما الذي حدث؟ لماذا هذا التأخر؟ وأصابتني صدمة شديدة، اخترت أن أعبر عنها في شخصية شاب من عائلة فقيرة سافر إلى أوروبا ليتعلم وعاد متنكراً لأصله. وقد حاولت تعرية هذه النزعة عند الشبان الذين ابتعثوا للدراسة فعادوا متنكرين لأصولهم مرتدين «البرنيطة وبين شفايفهم البايب» ينفثون دخانهم في وجوهنا باحتقار. لقد جعلت إسماعيل يرفض كل معتقداته المصرية... حتى الدين، إلى درجة أنه يقول لأمه حين تحدثه عن قنديل أم هاشم المبارك الذي يحقق المعجزات وسيتفوق على الطب في معالجة عيني فاطمة: «أنا لا أعرف أم هاشم هذه، ولا أعرف حتى أم عفريت».

أما بالنسبة إلى الفيلم، فإنه لم يخرج عن الإطار العام للرواية. وهو في الحقيقة لم يكن في حاجة إلى هذا الخروج. من ناحية لأن الرواية قصيرة (٥٠ صفحة)، ثم لأن أسلوب يحيى حقي فيها كان أسلوباً أقرب إلى أن يكون بصرياً. وكأنه كان صاحب مشروع لكتابة سيناريو، ثم استبدله بكتابة النص.

فعمّ تتحدث الرواية، وعمّ - بالتالي - يتحدث الفيلم؟ عن الشاب إسماعيل الذي سافر إلى الخارج وغرق في عالم أوروبا وثقافتها العقلانية إلى درجة نسي معها تقاليد شعبه ومعتقداته. وهو حين يعود إلى مصر أخيراً وقد تغير، يكتشف أن فاطمة، قريبته والتي هي بمنزلة خطيبته، مصابة بمرض في عينيها يفقدها البصر تدريجاً، وأن الأهل يحاولون شفاءها باستخدام زيت قنديل أم هاشم المبارك. فيثور إذ يتبين له أن الزيت يزيد من مرض فاطمة... غير أنه حين يرمي القنديل وزيته جانباً، ويبدأ باستخدام أساليب الطب الحديث لمعالجة الفتاة، يكتشف هنا أن هذا الطب عاجز بدوره... فيكفر به، ويعود إلى القنديل مستخدماً إياه لشفاء فاطمة... فتشفى.

وكانت النتيجة أن ضرب عرض الحائط بكل ما كان تعلمه في أوروبا و«افتتح عيادته في حي البغالة بجوار التلال، في منزل يصلح لكل شيء إلا لاستقبال مرضى العيون. الزيارة بقرش واحد لا يزيد.... وهنا كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجباً. استمسك من علمه بروحه وأساسه، وترك المبالغة في الآلات والوسائل واعتمد على الله، ثم على علمه ويديه فبارك الله في علمه ويديه. وتزوج فاطمة وأنسلها خمسة بنين وست بنات... وكان في آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكولاً نهماً، كثير الضحك والمزاح والمرح...».

في شكلها الظاهر هذا تبدو «قنديل أم هاشم» كرواية وكفيلم محاولة للمزاوجة بين الإيمان والعلم، غير أن كثراً رأوا فيها تخلياً عن العلم وحاروا في أمرهم، واصلين إلى شتى التفاسير. ولعل التفسير الأقرب إلى المنطق، هو ذاك الذي يضع «قنديل أم هاشم» في إطارها الزمني، إذ نعرف أن يحيى حقي كتبها بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٠. وهي في الحقيقة، حقبة كانت شهدت توجه عدد كبير من الكتّاب والمفكرين المصريين، وربما خارج مصر

أيضاً، إلى محاولة كتابة أعمال ونصوص فيها عودة إلى قضايا الإيمان والمسائل الدينية.

والمهم هنا هو أن معظم الذين حاولوا ذلك النوع من التوجه في الكتابة كانوا معروفين قبل ذلك بكونهم من أهم أصحاب الفكر الليبرالي العلماني، من طينة طه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وغيرهم. وستقول دراسات لاحقة إن هؤلاء إنما دنوا من ذلك النوع من الكتابة، إثر اكتشافهم، في ضوء الازدهار الذي عرفه انتشار حركة الأخوان المسلمين وفكرهم، أن الشعب، بإيمانه العميق، في واد وهم في واد آخر. ومن هنا نما لديهم ذلك الشعور بأن من واجبهم الآن أن ينحوا في كتابتهم إلى نوع من التوفيق بين الفكر العقلاني والحساسية الشعبية، مع محاولة الإطلال على الدين وتاريخه عقلانياً، وهو توجه لعله وجد ذروته على هامش السيرة لطه حسين وحياة محمد لهيكل... بين أعمال أخرى. ومن المرجح أن محاولة يحيى في قنديل أم هاشم لا تخرج عن هذا السياق.

ولعل اللافت هنا، وعلى عكس ما يحدث عادة بالنسبة إلى أفلام كثيرة مأخوذة عن كتب أدبية، حيث ينسى الكاتب أحياناً لمصلحة مخرج الفيلم ونجومه، هو أن «قنديل أم هاشم» ظل مرتبطاً، كفيلم، باسم يحيى حقي، بعد أن نسي كثر أنه من إخراج كمال عطية... بل إن كثراً من متفرجي الفيلم ينسون أنه من بطولة شكري سرحان الذي لا شك في أنه قدم هنا أحد أقوى أدوار تاريخه السينمائي.

«سكر بنات/كاراميل»

(٢٠٠٧) ٩٥ د. (ألوان)

إخراج: نادين لبكي
سيناريو: روني الحداد، جهاد العجيلي، نادين لبكي
تصوير: إيف صحناوي
موسيقى: خالد مزنّر
تمثيل: نادين لبكي، ياسمين المصري، عادل كرم

أتت نادين لبكي إلى السينما الروائية الطويلة التي راحت تصنع في لبنان خلال النصف الثاني من العقد الأول من القرن الجديد، من حيث لا يتوقع أحد: من أفلام الفيديو كليب والدعايات التجارية. وفي العادة، لا يكون مثل هذا المكان مصدراً لمواهب سينمائية كبيرة، إلا على الصعيد التقني، بمعنى أن تمارين متواصلة على تحقيق مثل هذا النوع من الشرائط القصيرة (المرتبطة عادة بالاستهلاك السريع، سواء كان استهلاك الأغاني نفسها (التي تصور في «الكليبات») أو الدعوة إلى استهلاك البضائع وهي المهمة الأساس للأفلام الدعائية). تمارين من هذا النوع، تُمكن المخرج من أن يكون مميزاً تقنياً، قادراً على رسم إيقاع معين، لكنها من النادر أن توفر له حالاً عقلية أو إبداعية بالمعنى الدرامي للكلمة.

ومن هنا، إذ كانت نادين لبكي معروفة قبل فيلمها الروائي الطويل الأول «سكر بنات» (أو «كاراميل») بوصفها واحدة من

أبرز مبدعي الفيديو كليب والأفلام الدعائية، فإن أحداً لم يكن يتوقع لفيلمها الأول أن يكون أكثر من مجرد مدّ وتطويل لأسلوبها القصير. غير أن الذين كانوا قد شاهدوا فيلمها القصير الأول ـ والذي لا علاقة له بالفيديو كليب أو الأفلام الدعائية ـ كانوا يعرفون على أية حال ان نادين لبكي ستكون «حالة» ما في السينما اللبنانية حين تخوض غمارها. فذلك الفيلم وهو «١١ شارع باستور»، أتى عملاً متكاملاً على تخرُّج هذه الفنانة الشابة (مواليد ١٩٧٤) من جامعة «إيساف للفنون السمعية ـ البصرية»، ما جعله يفوز بجوائز عدة ودفع كثراً إلى انتظار خطوتها التالية. ولقد جاءت الخطوة غوصاً في أفلام وشرائط دعائية وما إلى ذلك، حتى خيل إلى منتظريها، أنها انتهت قبل أوانها. ولكن، وبشكل مباغت، جاء «كراميل/ سكر بنات»، ليس فقط ليؤكد أن لبكي كانت تحمل مشروعها السينمائي التجديدي في داخلها وتنتظر الفرصة، بل كذلك، أنها قادرة على وضع حجر جديد من مدماك سينما تحاول أن تبني للمستقبل، ويحققها شبان لبنانيون تمكن بعضهم أخيراً من دفن الحرب ونظرته إليها، ويجدّ البعض الآخر في ذلك.

ولقد كان «الإعلان» الأول عن هذا الحضور الجديد ـ كما جرت العادة خلال السنوات الأخيرة، خلال تظاهرة «أسبوعي المخرجين» في دورة العام ٢٠٠٧ لمهرجان «كان» الدولي ـ وتقريباً على خطى سابقتها دانيال عربيد ـ. ومنذ العرض الأول دخل الفيلم في قلوب المتفرجين جمهوراً ونقاداً... وذلك قبل أن يدخل العقول بعد ذلك تباعاً.

إذاً، «كاراميل» كان هو الاسم الفرنسي الذي اختارته نادين لبكي عنواناً، في مهرجان «كان» وفي العروض اللاحقة لفيلمها الروائي الطويل الأول. وهي أرادته معادلاً لعنوان الفيلم في العربية «سكر بنات». لسنا ندري ما إذا كانت هذه التسمية موجودة لأن الأصل مختلف وهو «سكر نبات».

مهما يكن لا شك في أن لبكي وفقت تماماً في اختيار العنوان. الكاراميل (سكر البنات، عندها) يلعب في الفيلم دوراً رئيساً. فهو يؤكل ويستخدم في نزع الشعر الزائد لدى الإناث (والذكور أيضاً كما يقول لنا الفيلم في لحظة منه)، وهو أيضاً يستخدم للانتقام. وعلى الأقل في واحد من أطرف مشاهد هذا الفيلم.

كان من الواضح أن نادين لبكي لم تنس فن التفاصيل والاختصار الذي تعلمته من مهنتها السينمائية السابقة على «سكر بنات»، ثم لم تنسَ أنها، وإن أرادت أن تقدم بيروت ولبنان ـ كالعادة ـ في فيلمها الطويل الأول، يجب أن يأتي التقديم مختلفاً، وإلا فالأمر لا يستحق الجهد؛ عليها أن تقول ما لم يُقل بعد عن واقع الحياة في لبنان اليوم؛ عليها أن تقول ما لا يقال كثيراً عن واقع المرأة اللبنانية وآخر أخبار الجيل الجديد. ولكن من دون أن يفوتها أن تترك مكاناً واسعاً للأجيال الأقدم؛ عليها أن تقول حرفيات الواقع القاسي من دون أن تنسى الحب والقيم (التضحية بالذات مثلاً في سبيل الآخرين، روز وأختها). وهذا ما

فعلته المخرجة حقّاً في هذا الفيلم الذي كتبته وأخرجته ومثلت فيه الدور الرئيس. لكنه في الحقيقة، ليس دوراً رئيساً تماماً. هي، في «سكر بنات» واحدة من فتيات يماثلنها أو يفُقْنها سناً، يعملن معاً في صالون للتجميل - ومن هنا حكاية المادة المزيلة للشعر - بين فتح الصالون صباحاً وإغلاقه مساء، تدور شؤون الحياة أو تسير حياة الفتيات هادئة/ صاخبة... على عكس حياة المدينة الصاخبة دائماً.

كل التفاصيل في يومية الحياة هذه تدور أمام أعيننا وكأنها هنا منذ الأزل وإلى الأبد. غراميات عابرة، رغبات مكبوتة، شجارات صغيرة، ضوابط اجتماعية صارمة وطوعية. وخطبة وزواج، وصولاً إلى عملية رد بكارة كانت واحدة من الفتيات فقدتها. والآن، تريد استرجاعها وقد اقترب عرسها وخطيبها محافظ (كما في «يا دنيا... يا غرامي» لمجدي أحمد علي المصري).

لكن نادين لبكي تحول أي شيء من هذا كله إلى أحداث درامية فاقعة. حتى قصة الحب التي تعيشها ليال (نادين) مع رجل متزوج ستنتهي بهدوء، بعد انتقام من زوجته. ستنتهي لتُستبدَل بحكاية غرام أخرى، محتملة، مع شرطي لا يتوقف، هو عن معاكستها أول الأمر. ليال لن تقبل الشرطي إلا بعد أن «تنتف» له شاربيه بالكاراميل.

قاسٍ عالم «سكر بنات» في الظاهر (مأساة روز...)، لكنه ليس فجائعياً. إنه عالم آثرت المخرجة/ الكاتبة ألّا تصور فيه الأشرار. فالناس لديها كلهم طيبون. لأن كل شيء عابر (كما الحياة نفسها). والجنون هنا (جنون ليلى) ليس درامياً بدوره. وحتى قرار روز بأن تتخلى عن أملها برجل (عجوز) بعد أن ضحت من أجل ليلى طويلاً، سيقابل بدمعة، ثم تسير الحياة كما هي. وجمال صديقة الصالون، لن تنهزم حتى وإن اضطرت إلى إخفاء عمرها المتقدم وسقوطها في تجربة تمثيل بعد الأخرى. وربما (حسن صبي!) ستجد الحب من حيث لا تتوقع. والفتاة الغامضة التي تلاحق ريما ستقص شعرها في النهاية من دون خوف من الأهل، عبر مشهد شديد الجمال والحيوية يختم الفيلم.

فيلم نساء إذاً؟ أكثر من هذا، فيلم عن الإنسان والحياة حققته امرأة لا تريد أن تصفي أي حساب إلا مع اليأس. لا شيء يدعو إلى اليأس في هذا الفيلم، لأن الحياة هنا مهما كان الأمر ومهما كان الثمن. وإذا كان الكاراميل في الفيلم يكشف عن استعمالات كثيرة، لا شك في أنه يعكس أيضاً ما هو حلو ولذيذ في الحياة. وفيلم نادين لبكي الأول، قال هذا، من دون أن يبدو أنه يكذب على نفسه وعلى الآخرين.

بالنسبة إلى نادين لبكي، التي لم تشأ منذ البداية أن تصنع فيلمها - أو سينماها بشكل عام، بوصفها مشروعاً مقبلاً - في أي إطار، سينمائي عام أو اجتماعي، قالت - في حوار (مع الزميل مسعود أمر الله في صحيفة البيان الإماراتية) - إنها عندما أعدت لهذا الفيلم «أردت الكتابة عن المستقبل دون العودة إلى الوراء فأنا ابنة جيل يريد الكلام على أشياء

مختلفة: قصص حب مثلاً، أشياء أقرب إلى الأحاسيس الإنسانية التي نختبرها في حياتنا اليومية العادية بعيداً من الحرب، فبالنسبة إلى صاحبة «سكر بنات»، أحداث الماضي «تم تحليلها وأعيد تحليلها، وتم التداول فيها بما يكفي، فماذا سأضيف إليها؟».

أما حين سألها الزميل أمر الله عما إذا كانت الشخصيات النسائية (وهي الطاغية في الفيلم) تمثل كل النساء في لبنان اليوم أجابت: «بالحقيقة لم أشمل كل المجتمع اللبناني الأنثوي في الفيلم، إنه نابع من تساؤلات كثيرة عن المرأة اللبنانية. أشعر وكأن المرأة اللبنانية تسرق لحظات الفرح كي تعيش كما تريد. أحياناً تلجأ إلى الحيلة، وعندما تنجح في ذلك تشعر بالذنب. نخطئ بتفكيرنا أنها حرة، حتى أنا التي أعتبر أنني أقوم بما أريد وكيفما أريد اشعر في أعماقي أنني مقيدة بالعادات والتقاليد والتربية والدين. تُربى الفتيات في لبنان على كلمة عيب مع التوبيخ بالإصبع. نحن دائماً نخاف من اقتراف شيء لا يجب فعله، مع فكرة التضحية الشخصية في إسعاد أهلنا وأولادنا ورجالنا وعائلاتنا. في كل مرحلة من حياتنا نعطى مثلاً كي نتبعه، مع العلم أنه لا يعكس ما نريد أن نصبح عليه».

نفَس جديد، إذاً، هو ذاك الذي أرادت نادين لبكي أن تبثه في فضاء السينما اللبنانية، يتجاوز الحرب، ويتجاوز الأفكار المسبقة. نفس يقول التوزع الجنسي والطائفي والجغرافي والأخلاقي، إنما من دون أن يعتبر قوله هذا، موقفاً نظرياً يحاول أن يستنتج أو يطلع بأحكام، حتى وإن كانت إيجابية توحيدية.

في اختصار إنه عن الحياة كما هي، لا عن الحياة كما يجب أن تكون. ومن هنا أتت قوة هذا الفيلم وجماله. وكذلك أتت وعوده، وعلى صعد كثيرة: فمن ناحية كان هذا الفيلم واحداً من أنجح الأفلام، تجارياً وتوزيعياً في تاريخ السينما اللبنانية. وهو من ناحية ثانية نال إجماعاً مدهشاً (ومثل هذا الإجماع كان من شأنه أن يبدو مخيفاً، بل فعل إخصاء في ظروف أخرى) من النقاد و«العامة» والنخبة، مذكراً بما كان عليه «بيروت الغربية» قبل نحو عقد من الزمن. ومن هنا كانت الوعود: أن يفتتح الفيلم مرحلة جديدة في مسار سينما ناجحة، دفنت الحرب والماضي أخيراً، لتتعامل مع ما بعدهما.

«الكرنك»

(١٩٧٥)	١٤٠ د. (ألوان)
إخراج:	علي بدرخان
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار:	ممدوح الليني
تصوير:	محمد طاهر
موسيقى:	جمال سلامة
تمثيل:	سعاد حسني، نور الشريف، كمال الشناوي، فريد شوقي

لعل أغرب ما في أمر هذا الفيلم الذي ستنطلق منه جملة أفلام ستحمل اسم

«الكرنكة» تيمُّناً به، هو أن معظم الذين اشتغلوا عليه، اقتباساً من نجيب محفوظ، وإخراجاً وتمثيلاً، كانوا من الفنانين الذين اعتادوا أن يحسبوا أنفسهم على التيار المؤيد لجمال عبد الناصر في مصر.

ولعل المزيد من الغرابة يظهر إنْ نحن تنبهنا إلى أنه فيما كانت قصة محفوظ الطويلة المنشورة بالاسم نفسه، توجّه الاتهام بالاعتقال والتعذيب والاضطهاد إلى النظام ومراكز القوى في شكل عام، في ما يشبه صرخة الغضب المعمّمة، بدا الفيلم، بعد خمس سنوات من رحيل عبد الناصر، يحمل إدانة له ولممارسة السلطة في عصره في شكل مباشر. بل أكثر من هذا: يروي الفيلم، في ضوء فرحة المناضلين بانتصار أكتوبر ١٩٧٣، الذي سيُعزى إلى أنور السادات حافر قبر الناصرية، ما حدث أيام هذه الأخيرة. وهذه المقارنة، وإن كانت مواربة إلى حد ما، كانت كفيلة بأن تثير ثائرة المراقبين المنصفين... بالتأكيد.

ليس في فيلم «الكرنك»، كما نعرف، حكاية محددة، بل فيه شخصيات ومواقف وأجواء ومقارنات، غايتها معاً في نهاية الأمر أن تقدم صرخة - محقة دون شك - ضد ممارسات البوليس السياسي في مصر، ولا سيّما ضد فئتين محددتين من أصحاب المواقف السياسية النضالية، أي الشيوعيين اليساريين، والإخوان المسلمين.

واللافت هنا هو أن المجموعة نفسها من الطلاب والمثقفين، من رواد مقهى «الكرنك» الذي أعار الفيلم عنوانه ليضحي رمزاً للحرية الموءودة على يد نظام قام أصلاً ليحكم باسم الشعب، تعتقل وتعذب في الفيلم مرتين: واحدة باعتبار أفرادها شيوعيين؛ ومرة ثانية باعتبارهم من الإخوان المسلمين!

لا شك في أن هذا كان يحدث حقاً في مصر، وذُكر في العديد من كتب المذكرات والحوارات، لكنه إذ ورد في الفيلم على هذه الشاكلة، فقد في الحقيقة جزءاً أساسياً من دلالته، معطياً لرجل الأمن، الذي بدا بسيمائه في الفيلم شبيهاً بجمال عبد الناصر نفسه (خالد صفوان، لعب الدور بمهارة مميزة الممثل المخضرم كمال الشناوي)، معطياً إياه مواصفات أقل ما يقال عنها إنها كاريكاتورية.

أما محور الفيلم فهو زينب المناضلة الشابة التي تعتقل مراراً وتكراراً وتغتصب (في رمز واضح لاغتصاب مصر من قبل رجال الأمن الذين كان يفترض بهم أن يتولوا حمايتها). لكن زينب (سعاد حسني في دور بديع آخر من الأدوار المميزة التي لعبتها في مسارها السينمائي المتألق) لم تكن وحدها، فهناك أيضاً إسماعيل الشيخ (نور الشريف) ابن الثورة الذي يقول لنا الفيلم - ما يقوله واقع مصر على أية حال - من أن هذه الثورة الأم لم ترحمه.

وإسماعيل وزينب اعتادا اللقاء في مقهى الكرنك، مع نماذج أخرى من المصريين، من اليساريين واليمينيين، والإسلاميين وبينهم رجال المباحث، علنيين أو سريين، يحصون عليهم حركاتهم وسكناتهم، حتى يتمكنوا

في كل مرة، وتبعاً لاحتياجات النظام، من اعتقالهم ومحاولة سحب اعترافات منهم، بكونهم شيوعيين مرة، وكونهم من الإسلاميين المتطرفين، في لعبة بدت في نهاية الأمر، أشبه بلعبة القط والفأر، فنياً وأسلوبياً، وأشبه بمرافعة خلال نظام قائم لمحاكمة بنظام زالت أيامه والتنديد به.

ومهما يكن من أمر هنا، فإنه إذا كان لفيلم «الكرنك» من فضيلة خاصة، فإنها تكمن في أن عرضه، والنجاح الذي حققه، إضافة إلى السجال الذي أطلقه، فتح الباب واسعاً أمام نوعية من أفلام حقق بعضها مبدعون أقل موهبة من علي بدرخان عن نصوص أكثر حدة من نصّ نجيب محفوظ، فيما حقق بعضهم الآخر مبدعون لا يقلون أهمية عن علي بدرخان.

وقد نذكر في الفئة الأخيرة فيلمين لا بد دائماً من التوقف عندهما بالنسبة إلى مسألة الصراع بين المناضلين و«أمن النظام»، وهما «زائر الفجر» لممدوح شكري، و«زوجة رجل مهم» لمحمد خان، علماً أن الحياة السينمائية المصرية شهدت خلال العقود الثلاثة التالية على ظهور «الكرنك» عشرات الأفلام التي، من خلال فضحها ممارسات الأمن السياسي، عن حق أو غير حق، أو حتى من خلال التنديد بسياسات ما سمي «مراكز القوى»، عرفت كيف تتصدى لممارسات قد تكون بقاياها لا تزال قائمة، لكنها انتقلت إلى الساحة العامة بعدما كان مجرد ذكرها يرعب الناس.

«كفر قاسم»

(١٩٧٤) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: برهان علوية

سيناريو: برهان علوية

قصة: عاصم الجندي

تصوير: بيتر أونجيه

موسيقى: وليد غلمية

تمثيل: عبد الله عباسي، سليم صبري، زينة حنا

قبل بداية سبعينيات القرن الفائت، لم يكن ثمة وجود حقيقي لسينما فلسطينية. طبعاً كانت هناك محاولات عديدة يقوم بها مبدعون عرب ذوو نيّات طيبة لتحقيق مثل تلك السينما. وكانت هناك شرائط نضالية يصنعها كثر، ومن بينهم فلسطينيون. ومع هذا كان على السينما الفلسطينية الحقيقية أن تنتظر ظهور ميشيل خليفي في «الذاكرة الخصبة» ثم «عرس الجليل» خصوصاً، حتى توجد. ويتبع خليفي في تأسيسها عدد لا بأس به من مبدعين صاروا ذوي شهرة في العالم من إيليا سليمان إلى مي مصري، ومن هاني أبي أسعد وعلياء آراصغلي إلى رشيد مشهراوي وآن ماري جاسر... إلخ.

غير أن مرحلة العبور من السينما العربية الفلسطينية «ذات النيات الطيِّبة إلى السينما الحقيقية، ما كان لها أن تنقضي من دون أن تشهد ولادة فيلمين أتيا فلسطينيين حقاً وإن حققهما مخرجان عربيان، أحدهما مصري توفيق صالح، الثاني لبناني برهان علوية. واللافت هو أن فيلم صالح سجل نوعاً من

النهاية لإنجازه السينمائي الكبير الذي شغل عدة سنوات من مساره في مصر، بينما سجل فيلم علوية بداية مبدع لبناني سيكون له شأن كبير لاحقاً. واللافت أيضاً هو أن الفيلمين المذكورين، وهما «المخدوعون» لصالح و«كفر قاسم» لعلوية، كانا من إنتاج سوري وظهرا أول ما ظهرا في مهرجان قرطاج الذي أعطى كلاً منهما جائزته الكبرى ١٩٧٢ و١٩٧٣ على التوالي. وهنا نتوقف مع فيلم «كفر قاسم» لبرهان علوية.

لقد كان «كفر قاسم» من نوع المشاريع السينمائية التي طورت علاقة السينمائيين العرب بفلسطين في زمن كان من الصعب التفريق بين مبدع عربي وآخر في الاهتمام بالقضية وتاريخها. ومع هذا أتى «كفرقاسم» مختلفاً عن كلّ ما سبقه، وبخاصة عن الفيلم السوري/ الفلسطيني الآخر الذي حقق قبله بفترة، ويعتبر معه التأسيس الحقيقي للسينما الفلسطينية الجادة البعيدة عن الثرثرات الثقافية ومغامرات رعاة البقر والميلودرامات العاطفية التي كانتها الأفلام العربية المهتمة بالقضية الفلسطينية قبل أن يدخل المبدعون الفلسطينيون أنفسهم على الخط، ونعني به فيلم «المخدوعون» للسينمائي المصري المتميز توفيق صالح، عن قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني.

من هنا كان من المنطقي لبرهان علوية العائد حديثاً، آنذاك، من دراسته السينمائية في بلجيكا، مقدماً نفسه في لبنان كمناضل من طريق السينما ـ كما حال مجايليه جميعاً، من المؤسسين أمثاله ـ أن يختار، وفلسطين كانت قد أضحت «جزءاً من لبنان» في ذلك الحين، موضوعاً فلسطينياً لفيلمه الروائي الطويل الأول، معلناً فيه أن السينمائي اللبناني الحقيقي هو سينمائي يخوض المواضيع العربية مثلما يخوض الموضوع اللبناني. وهكذا ولد هذا الفيلم الذي، إلى مزاياه الخاصة، سيكون أول إطلالة سينمائية «لبنانية» على العالم الخارجي، بالمعنى الجدي للسينما، منذ أطل جورج نصر ـ وإن في مجال آخر ـ في الخمسينيات من القرن الماضي من خلال «إلى أين؟».

يتناول «كفرقاسم»، إذاً، حكاية تلك المجزرة التي حدثت في ٢٩ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٥٦، حيث في خضم العدوان الإسرائيلي ـ الإنكليزي ـ الفرنسي على مصر، وتحسباً من ردود فعل في القرى الفلسطينية ولا سيّما في «كفرقاسم»، صدر قرار بمنع التجول، كان من الصعب إبلاغه للفلاحين المنهمكين في زراعة أراضيهم. وهكذا حين كان هؤلاء راجعين لا يعرفون شيئاً عن الأمر، قتل رجال حرس الحدود الإسرائيليون ٤٧ عربياً من أهل القرية، بدم بارد ومن دون أي مبرر، بينهم ٧ أطفال و٩ نساء.

هذه المجزرة، التي باتت معروفة، وتشكل واحدة من الوصمات التي تلطخ جبين الدولة الصهيونية، ذكرها صبري جريس على هذا النحو ـ مع بعض التفاصيل الأخرى ـ في كتابه العرب في إسرائيل، فشكلت بالتالي، وثيقة سياسية لا مجال لنقضها. كما شكلت من جهة ثانية خلفية حدثية، كانت جاهزة أمام

برهان علوية، على شكل رواية وضعها عاصم الجندي، باسم كفرقاسم. وبقي على المخرج اللبناني الشاب أن ينطلق من هذه الوثيقة، بإطارها الحدثي، لصوغ فيلم سياسي، يشكل واحدة من المحاولات الجادة على طريق إنشاء سينما سياسية عربية واقعية، تسير في خط موازٍ مع السينما «التجارية» العربية التي تزكم أنوفنا ليل نهار.

إذاً، كان أمام علوية حدث مروي في شكل وثائقي، وكانت أمامه قضية يمكن التعبير عنها انطلاقاً من هذا الحدث ـ الوثيقة... فحقق فيلمه الأول «كفرقاسم»، ليفوز فوراً بثلاث جوائز أساسية، عدا عن تقدير معظم النقاد والمهتمين الذين شاهدوه. غير أن القيمة الحقيقية لهذا الفيلم، لا تنبع من تناوله الروائي للمجزرة، بل من استخدامه المجزرة، وتصويرها في فيلم «سياسي» أراد منه أن يخرج من الحدث نفسه، ليغوص في صلب القضية، ليس فقط في بعدها التاريخي، بل أيضاً بارتباطها المستمر بالحاضر.

ومن هنا يمكن تقسيم فيلم «كفرقاسم» إلى قسمين رئيسين:

القسم الأول الذي انطلق من قرية كفرقاسم ليعتبرها رمزاً، أي ليقدم من خلال تناقضات الحياة اليومية العادية جداً في هذه القرية، صورة، إن لم يكن للمجتمع العربي ككل، فعلى الأقل للداخل الفلسطيني. بمعنى أن هذا القسم من الفيلم لم يتحدث عن قرية كفرقاسم، بقدر ما عكس الوضع العربي من خلال هذه القرية. وهكذا عرض لنا، بأسلوب مكثف وبسيط، نماذج للشخصيات والصراعات الموجودة على امتداد الداخل الفلسطيني، من دون أن يلجأ إلى إضافة أي عنصر درامي أو تشويقي ينبئ بحتمية وقوع المجزرة. هذا القسم بدأ في الفيلم، بالخطاب الذي ألقاه الرئيس الراحل عبد الناصر في تموز (يوليو) ١٩٥٦، وأعلن فيه تأميم قناة السويس. من خلال هذا الخطاب، ومن خلال ردود الفعل عليه في مقهى «أبو أحمد» في ساحة القرية، عرّفنا الفيلم إلى وتيرة التفكير السائد؛ إلى خلافات ـ ذات طابع قبلي أكثر منه أيديولوجياً؛ إلى المعاناة التي يقاسيها سكان الأرض المحتلة، إلى موقفهم من الرجعيات العربية، وإلى التمييز العنصري الذي تمارسه السلطة الصهيونية ضدهم. كذلك عرّفنا إلى نماذج من المتعاونين العرب مع الصهاينة رجا، المختار... إلخ وإلى موقف الشيوعيين والناصريين من القضية برمتها، مؤكداً سطحية الخلاف بينهم، بسبب انطلاقهم معاً من الأرضية الطبقية والقومية نفسها. وفي النصف الأول كذلك عرض علينا الفيلم مسألة الاستيلاء على الأراضي، ومسألة الهجرة والاغتراب والتهويد، وغربة عرب الأرض المحتلة تجاه الجديد الذي يحمله المستوطنون معهم.

القسم الثاني يبدأ بالكولونيل شادمي وهو يبلّغ الرائد ملينكي بضرورة فرض منع التجول، وقتل بعض المزارعين لإرهاب الجبهة الشرقية بأسرها، خوفاً من تفاقم أحداث قد تنجم عن ردود فعل عربية في الداخل تجاه قيام القوات

الإسرائيلية بغزو صحراء سيناء في مصر. وهذا القسم، يعرض علينا المجزرة بشكل وثائقي للغاية، حقيقي، لا تتخلله من جانب المخرج أية مؤثرات درامية، أو أية محاولة لإحداث أي تأثير في عاطفة المتفرج. ولعل قيمة الفيلم كله تكمن هنا. فالبرود التام - بالمعنى الحرفي للكلمة - الذي تدور المجزرة ضمنه، يعكس رغبة حاسمة لدى المخرج، في عدم التدخل، وفي ترك الحدث نفسه يعبر عن نفسه. فالمسافة التي يفرضها المخرج، هنا، بين الحدث والمتفرجين عليه، تؤثر تأثيراً إيجابياً وحاسماً في درجة استيعاب المتفرج، عقلياً وليس عاطفياً، لحقيقة المجزرة. ومن هنا يستبدل برهان علوية، عنصر التشويق والتأزيم الدرامي، بعنصر التوعية الذي يقود إلى التحريض. وهذا شيء نادر للغاية في السينما العربية، إن لم نؤكد أنه غير موجود على الإطلاق. غير أن ظاهر الحياد، الذي يتخذه المخرج تجاه المجزرة سرعان ما يسقط سريعاً، عبر الأسلوب الذي يعرض «الأحكام الجزائية» على القتلة بواسطته، ثم يسقط مرة أخرى من خلال خاتمة الفيلم المشبعة بالتفاؤل، والتي تنتهي على أنغام وضعها وليد غلمية لقصيدة محمود درويش «مغنى الدم» التي كتبها الشاعر الفلسطيني عن هذا الموضوع بالذات.

لقد أتى فيلم «كفرقاسم» حينذاك واحداً من الأفلام السينمائية العربية النادرة التي كانت تعرف تماماً ما الذي تريد أن تقوله وقالته. غير أن «كفرقاسم» يتميز بأنه لم يكتفِ بتناول موضوع سياسي، بل إنه تناول موضوعه سياسياً، وعبّر عنه بأسلوب سياسي واضح فنقل العمل من مستوى الموقف إلى مستوى التحريض... ما جعله، في شكل أو في آخر واحداً من أول الأفلام السياسية العربية، أي فيلماً يتناول التاريخ من زاوية وعيه وبالتالي وعي الحاضر.

ومن هنا لم يكن غريباً أن ينال الجائزة الكبرى التانيت الذهبية في دورة ذلك العام لمهرجان قرطاج، واضعاً سينمائياً عربياً جديداً، على خريطة السينما العربية بل العالمية، فكانت انطلاقة للسينما اللبنانية لم يعرف تاريخها مثيلاً لها من قبل، وستليها انطلاقات أخرى تقول: ها هي سينما لبنانية، عن فلسطين تولد حقاً. فلماذا لا تكون ولادة جديدة للسينما اللبنانية نفسها؟

«كومبارس»

(١٩٩٣) ١٠٥ د. (ألوان)

إخراج: نبيل المالح
سيناريو: نبيل المالح
تصوير: حنا ورد
موسيقى: فاهيه ديمرجيان
تمثيل: سمر سامي، بسام كوسا، وفاء موصلي

حين عرض المخرج السوري نبيل المالح فيلمه «كومبارس» في مهرجان معهد العالم العربي في باريس عام ١٩٩٤ كانت سنوات عدة قد مرت عليه منذ حقق آخر أفلامه قبل

ذلك الفيلم، ومن هنا كان استقبال «كومبارس» في تلك المناسبة الباريسية التي كانت مرموقة في ذلك الحين، كبيراً وعابقاً بالفضول. وهكذا بعد أن شوهد الفيلم كان ثمة إجماع على أن صاحب «الفهد» و«السيّد التقدمي» وأحد أعمدة التجديد في السينما العربية إنما يعود هذه المرة بفيلم جديد يسجل تحولاً نوعياً على مستوى التوجه والأسلوب: فـ «كومبارس» يقول في شكل موارب وفني حميم أشياء كثيرة عن القمع والاستلاب؛ عن عنف المجتمع وخضوع الأفراد، معتمداً لغة سينمائية شديدة الانضباط، لتصوير عالم مغلق لا يزيد عدد ساكنيه على الشخصين، فيما يقتصر وجوده الفعلي على ساعتين من الزمن.

ساعتان وغرفة مغلقة وعاشقان وكاميرا تصوّر هذا كله. ذلك هو، باختصار، الشكل الحدثي لفيلم «كومبارس» الذي سجل عودة المخرج نبيل المالح إلى السينما، لكن عودة السينمائي السوري كانت في حد ذاتها إعلاناً عن تحول نوعي على مستوى التوجه والأسلوب. فهذه المرة هناك قطيعة واضحة من «انفلاشية» عرفتها التجارب السابقة التي تميزت غالباً بتشعب الأماكن والمواضيع والشخصيات والأحداث، وبتركيبات لغوية كانت تعقّد حتى أبسط المواضيع («الفهد») أو تثقل الشريط بادعاءات لا طاقة له على احتمالها («السيد التقدمي»). في «كومبارس»، اختار المالح أسلوباً متقشفاً، ولغة سينمائية شديدة الانضباط والحصر، وتوليفاً وظائفياً دقيقاً. وأتى كل ذلك يومها ليكشف عن الخبرة التي اكتسبها المخرج خلال السنوات السابقة، حيث إن لغة «الحد الأدنى» التي اعتمدها في فيلمه الجديد ـ من الناحية الظاهرية على الأقل ـ، اشتملت على ثراء فاحش في رسم المناخ العام للفيلم، والكشف عن دواخل شخصيتيه الرئيستين.

لذا كان يمكننا يومها المجازفة بالقول إن المالح تمكن – عبر رسم عالم مغلق لا يزيد عدد ساكنيه على شخصين، وتاريخه على ساعتين – من أن يرسم صورة ذكية وأمينة لعالم من الخوف والرعب، تتواجه فيه أوضاع اجتماعية وسياسية بادية القسوة والتعقيد. ومن الواضح أن السينمائي استخدم لغة التقشف وأسلوب التكثيف لرصد أحداث وأجواء وعوالم تتجاوز ما يقوله ظاهر الفيلم والجانب المعلن منه، إلى حد بعيد.

في الغرفة المغلقة إذاً، وعلى مدى ساعتين من الزمن، تمكن نبيل المالح ـ على طريقة الإيطالي إيتوري سكولا في «يوم خاص» ـ من أن يقول أشياء كثيرة حول القمع والاستلاب، حول عنف المجتمع وخضوع الأفراد. غير أن الاكتفاء بمثل هذا الجزم، كان من شأنه أن يشكل ظلماً لفيلم لا تنحصر قوته في مضمونه (الثوري في شكل موارب إذا شئنا!)، بل تكمن أيضاً وبخاصة في أشكاله الفنية، وفي قوته التعبيرية. فرؤيته السينمائية تقوم على مبدأ تقاطع زمنين: ساعتا عرض الفيلم هما في الوقت نفسه الفترة التي يستغرقها الحدث الرئيس، أي اللقاء السري والمنتظر لعاشقين

في شقة صديق، بعد ثمانية أشهر من اللقاءات العابرة في الشوارع والحدائق العامة.

العاشقان في الفيلم هما سالم وندى، اللذان قدمهما نبيل المالح في شكل مكثف وسريع، كعاشقين عاديين جداً. هي أرملة شابة تعمل لتعيل نفسها، وهو عامل ميكانيكي يهوى الفن ويعمل في المساء كـ «كومبارس» في المسرح القومي. والشقة التي يلتقيان فيها، بقدر ما تعزلهما عن العالم الخارجي، بقدر ما تكشف حتمية انتمائهما إليه وارتباطهما به. فالشقة التي تحتضن عزلتهما، من ناحية مبدئية، تعكرها بين الحين والآخر زيارة بائعة أو طلّة مباغتة من رجال الاستخبارات؛ ما يعني أن العاشقين، إلى حميميتهما، يمارسان في الغرفة (وهذه نقطة بدت محيّرة في الفيلم يومذاك!) مجابهتهما مع العالم الخارجي... حيث نجد أن سالم بدأ يعيش حريته، فيقوم بأداء أدواره المسرحية، متحولاً من مجرد كومبارس، إلى شخصية رئيسة أمام متفرجته الوحيدة، ومن متلعثم في الحياة العادية إلى فصيح منطلق في خطابه. ولهذا الانقلاب، دلالة نفسانية لا يخفى بعدها السياسي. فالتلعثم انعكاس للاستلاب وتعبير عنه، ويأتي التخلص منه دليلاً على توصل الشخصية إلى تحرر معين.

وفي هذا الفضاء المغلق، يبدو العالم الخارجي الذي يهرب منه العاشقان أكثر حضوراً. يصل هذا الحضور إلى ذروته في المشهد الأخير، حيث تنزل على وجه «الكومبارس» صفعة حقيقية من رجل الأمن تذهله وتعرّيه تماماً، هو الذي اعتاد ككومبارس على تلقي عشرات الصفعات فوق الخشبة. هذه الصفعة، على رغم أن الفيلم كله أعدّنا لتلقيها، لم تأتِ من الناحية التقنية بالقوة المفترضة. فحركة الكاميرا البطيئة، جرّدت عنف الصدمة من دلالتها الفيزيولوجية. لكنها حضّرت وحددت نهاية الفيلم بمعناها الفصيح، ووضعت حداً لذاك اللقاء الذي كان وعداً بين حبيبين. فوسط ذهول سالم وإحساسه بالعار، وتصرّف ندى كأنها لم تر شيئاً، ينتهي الزمن الموقت، وتترك ندى الشقة متماسكة أول الأمر لكي تنهار بعد ذلك أمام مدخل البناية. ثم تتابع سيرها وسط مدينة مزدحمة، قبل أن يخرج سالم هو الآخر ويسير وسط الزحام في اتجاه آخر، فيما تستقر كاميرا نبيل المالح على المدينة. المدينة الصاخبة المزدحمة التي بدت شبيهة بما كانت عليه مدينة بيروت عشية حربها الطاحنة. فماذا سيحدث بعد ذلك؟

ربما لا شيء. ربما يواصل العاشقان لقاءاتهما على هامش العالم، وربما يتحول سالم من كومبارس إلى ممثل ذي شأن ـ وهو يستحق ذلك على أي حال ـ لكننا لن ننسى، أثناء ذلك، أن الفيلم الذي عاد به نبيل المالح إلى السينما السورية عرف كيف يعبّر عن آليات القمع الداخلي وعن ظواهر الاستلاب. المالح يقول استحالة ان تكون فرداً طبيعياً في مجتمع طاحن، من دون أن يرفع أي شعار، أو يستند إلى أية ادعاءات سياسية من النوع المعتاد.

بهذا المعنى، يمكن القول إن «كومبارس» أتى يومها فيلماً ناضجاً وجريئاً ومبتكراً، ولو أنه كان يحيلنا أحياناً على أفلام سبق لنا رؤيتها،

(مثل «يوم خاص» للإيطالي سكولا). لكنه بدا في الأحوال كافة عملاً سينمائياً من طراز جيد بخاصة أن المالح عرف كيف يجعل كاميراه تتجاوز «كلاوستروفوبية» المكان (أي انغلاقه الذي يبعث على الاختناق)، مستفيداً إلى أقصى الحدود من إمكانات ممثليه. فهما نجحا في التعبير، بكل شفافية وإخلاص، عن حميميتهما الموءودة، وعن حنانهما اللامتناهي. و«كومبارس» في النهاية، فيلم مخرج وممثلين. لا يهم ويعد ذلك كثيراً أن يتسم الحوار بشيء من الثقل، وأن تتعثر بعض المشاهد بذهنية تفقد الفيلم إيقاعه (مشهد دخول خطيبة صاحب الشقة وتصرفاتها). إذ بعد كل شيء أتت عودة نبيل المالح عبر هذا الفيلم في ذلك الحين، لتمثل عودة شيء من الأمل إلى السينما العربية.

«الكيت كات»

(١٩٩١) — ١٣٠ د. (ألوان)

إخراج:	داود عبد السيد
قصة:	ابراهيم أصلان (مالك الحزين)
سيناريو:	داود عبد السيد
تصوير:	محسن أحمد
موسيقى:	راجح داود
تمثيل:	محمود عبد العزيز، عايدة رياض، شريف منير

في كل مرة يصار إلى اعطاء مثل عربي عن فائدة تحويل قطعة من الأدب الروائي أو القصصي إلى فيلم سينمائي، يكون حاضراً واحد من عملين: «الأرض» ليوسف شاهين عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي المعروفة، و«الكيت كات»، لداود عبد السيد عن رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان. إذ هنا، في الحالتين معاً، ثمة دروس جيدة يمكن إعطاؤها في مجال تعاطي السينمائي مع النص الأدبي.

طبعاً لا يمكن الزعم هنا بأن هذين العملين هما الوحيدان اللذان يتمتعان بهذا التميز، لكنهما الأقرب إلى الذهن والأشهر في تاريخ السينما المصرية. وفي هذه الأيام بالذات، إذ يبدو منذ سنوات أن «الأرض» قد أشبع بحثاً وتحليلاً، يمكن التوقف عند «الكيت كات»، بخاصة أن مخرجه عبد السيد، قد عاد ليحقق فيلماً جديداً، ناجحاً ومثيراً لأقلام النقاد وسجالاتهم بعد توقف دام حوالى ثماني سنوات. الفيلم الجديد هو «رسايل البحر». أما «الكيت كات» الذي كان من أوائل نتاجات هذا المخرج المقلّ، فقد حقق عام ١٩٩١، ليشكل ذروة في تيار «الواقعية الجديدة» الذي كان واحداً من أقطابه إلى جانب علي بدرخان وعاطف الطيّب وخيري بشارة ومحمد خان وغيرهم.

والحقيقة أن «الكيت كات» اعتُبر فيلم واقعية جديدة، رغم أن هذه الصفة تكاد لا تنطبق عليه. هو، بالتأكيد، فيلم حارة وفيلم يغوص في الحياة اليومية للبسطاء، غير أنه في الوقت نفسه يتجاوز هذا كثيراً، ليصبح أقرب إلى أن يكون فيلماً رؤيوياً يحمل قبساً من تلك الواقعية السحرية التي ميزت بعض آداب

أمريكا اللاتينية ـ كنص أدبي أولاً ـ، ثم بعض سينماها بعد ذلك ـ حين تحول النص إلى فيلم ـ. إنه أقرب ـ أيضاً ـ إلى أن يكون أمثولة أخلاقية وفلسفية: عملاً عن الإنسان في جوانبه وفي إقباله على الحياة، وليس في تلمسه واقعاً ما. أي: الحياة كما هي وليس كما يجب أن تكون من منظور أيديولوجي. ومن هنا نكاد نقول إن «الكيت كات» ـ ومثله نصه الأصلي «مالك الحزين» ـ عمل يقف خارج التصنيف، كما حال كل عمل إبداعي كبير. ولأن «الكيت كات» عمل لا يصنّف، كان نجاحه منطقياً، حيث إن متفرجيه، رأوا فيه مرآة لحياتهم، أو بالأحرى للحياة التي يعيشونها، وها هو الفيلم يأتي ليقول لهم مقدار السعادة والحب الذي تحمله، من دون مرشحات تجميلية أو وعود مستقبلية. ولم يكن مصادفة هنا أن يكتشف المتفرجون في هذا الفيلم، أن جوّانية الإنسان وإقباله على الحياة، يمكن أن يغلّفا كل شيء... وكل مكان، حتى ولو كان صاحب العلاقة... البصير بكل هذا، ضريراً لا يرى. المهم هو الروح الداخلية وحماسة الإنسان للحياة. المهم هو ذلك الشغف بالفعل... والفعل هو السمة الأولى لتحرك معظم شخصيات «الكيت كات» ولا سيّما منها شخصية الشيخ حسني، المركزية في الفيلم ـ كما في الرواية سابقاً ـ والتي لعبها بتميز نادر الفنان محمود عبد العزيز.

نكاد لا نكون قادرين في هذا الفيلم على تلمُّس حكاية متكاملة تشكل عموده الفقري. هنا، انطلاقاً من النص الأصلي، وكما هو معهود من أدب إبراهيم أصلان، تعطى المكانة الأولى للشخصيات وللأجواء، انطلاقاً من أن أحداث الحياة، هي تراكم ينبني على مر الزمن... ولا سيّما في حياة البسطاء، حيث تخلو هذه الحياة في الأعمال الدرامية والنصوص التقليدية من خبطات مسرحية.



المهم هنا هو رسم شخصية الشيخ حسني، ومن ثم رسم أجواء العالم الذي يعيش ضمنه، انطلاقاً من منظوره الشخصي. المنظور الذي يرى هو العالم بدءاً منه، ويصيبنا، بالتالي بالعدوى، فنرى نحن بدورنا العالم على غراره، ومن منظوره... في وقت ننسى تماماً أن حسني إنما يرى العالم من دون أن يشاهده. يراه ببقية حواسه وبعواطفه الجياشة، وروحه العالية التي تدفعه، بدلاً من عزلة الضرير، إلى الاختلاط

بالآخرين، في بحث دائم عن الحياة، وفي كل مكان يمكن العثور فيه على هذه الحياة. وهذا السعي الدؤوب إلى هذه الحياة، هو الذي يجعل الشيخ حسني محور جلسات الحكي في حيه الشعبي، الذي أعار الفيلم اسمه والواقع في منطقة أمبابة التي تعتبر أكثر مناطق القاهرة فقراً وتمسكاً بالتقاليد.

الشيخ حسني هو فقير بالتأكيد، لكنه بالتأكيد أيضاً، ليس تقليدياً. أو هكذا سنكتشف لحظة بلحظة خلال الفيلم. بل لنقل إن كل الفيلم ما هو سوى عملية اكتشاف للشيخ حسني، الذي لا يملك من متاع الدنيا، سوى معاش تقاعد متواضع يمكّنه من العيش مع ابنه الشاب وأمه المسنّة بعد أن رحلت زوجته باكراً. والشيخ حسني، إذ صارت حياته هكذا، كان من المنطقي له أن يعيش حياة رتيبة حزينة لا ينتظر خلالها سوى النهاية. بيد أن الرجل ليس من هذا النوع. ومن هنا نراه يتزعم، في الحي، جلسات تعاطي المخدرات، كما يكون دائماً محور جلسات تناول سيرة الآخرين، ولا سيَّما الأخريات. فالشيخ حسني، الذي يرى في ما وراء حاسته البصر، والذي وفرت له سنّه وحالته، حصانة رفيعة، لا يأنف الحكي عن الآخرين في الجلسات وفضح أسرار كثير من الأمور التي تحدث في الحي، إنما في ما يشبه الهمس بين الأصحاب. وفي أثناء ذلك نراه يحلم كثيراً، ولا سيَّما بأن «يمتطي» ذات يوم دراجة بخارية يقودها بنفسه ويتجول بها في أزقة القاهرة. وهو لا يكتفي بأن يحلم، بل يتوق أيضاً إلى تحقيق حلم ابنه بالسفر يوماً إلى أوروبا. ولأنه رجل عملي، يقدم على الأمور، وعلى أخطرها تحديداً، في شكل تلقائي يبدو ظاهرياً أنه شكل غير مدروس، لا يتورع في نهاية الأمر عن بيع البيت الصغير البائس الذي يملكه، كي يمكن ابنه من تحقيق حلم السفر.

ولئن كان الشيخ حسني يفعل كل ذلك همساً، وفي شكل يبقي الأمور طي الكتمان... فإنه يحدث له في المشهد الأخير والرائع من الفيلم، أن يقول هذا كله في شكل علني. وطبعاً لن يكون ذلك مقصوداً. إذ إن الذي يحدث هنا هو أن حفل عزاء لواحد من الجيران يقام في الحي. وكالعادة يكون الشيخ حسني في مقدم حاضري ذلك العزاء. إنه هنا يتكلم ويعب من الحياة، على رغم موت الجار المخيّم. وهو هنا للتنفيس عن نفسه ولرواية الفكاهات واللعب مع أصدقائه وتبادل الفكاهات والكلمات البذيئة معهم. ثم إنه هنا أيضاً كي يتسقط الأخبار، ثم كي يدلي بما عنده هو، بما كان جمعه من أخبار عنه وعن غيره. إنه الروتين بالنسبة إليه. لكن ما يحدث الآن هو أنه ما إن ينتهي المقرئ من تلاوة الآيات التي جاء ليتلوها، حتى يواصل حسني حديثه، إنما غير متنبه إلى أن القائمين على تنظيم الحفل نسوا أن يقفلوا صوت الميكروفون.

وهكذا، ما اعتاد حسني أن يقوله سراً بين أصحابه، انتقل هذه المرة عبر الميكروفون المفتوح ليقال علناً في طول الحي وعرضه... وبالتالي ها هي فضائح أهل الحي تتوالى على لسان الشيخ حسني: الخيانات الزوجية، فصول احتيال واحد على الآخر... وما إلى ذلك.

بل إن ثرثرة الشيخ حسني العلنية هذه المرة تطاول ابنه يوسف فيفضح أسراره الخاصة، وعلاقاته... والأكثر من هذا أن الشيخ حسني سرعان ما يبدأ بفضح نفسه وأفعاله، وصولاً إلى الاعتراف بما كان يخبئه ولا يريد إعلام أحد به، حتى ولا ابنه المعني بالأمر: بيعه البيت كي يوفر لهذا الابن مالاً يساعده على السفر.

طبعاً يمكننا هنا أن نتصور ما تثيره «فضائح» الشيخ حسني من بلبلة في الحي... وكذلك في حياته الشخصية. ولكن من يبالي بهذا؟ إن الشيخ حسني، يقول ما عنده، ثم يعود إلى حاله بعد صدمة أولى... بل يعود ليحقق حلمه الأثير: «يمتطي» الدراجة البخارية ويتجول في شوارع القاهرة على هواه.

لقد كان واضحاً، الدرس الذي وصل إلى المتفرجين: درس الحياة كما هي، ودرس إرادة التحدي التي لا بد منها لمجابهة العالم. ويمكننا الحديث عن هذا الدرس حتى وإن كنا نعرف انه ليس الأساس في هذا الفيلم الكبير، الذي استقبل استقبالاً كبيراً من جانب النقاد والمتفرجين، ونال عشرات الجوائز، كما اختير واحداً من بين أفضل الأفلام في تاريخ السينما العربية.

أما بالنسبة إلى مخرجه داود عبد السيد، فإنه كان طريقه إلى تحقيق متن سينمائي تالٍ. صحيح أنه ضئيل من الناحية الكمية، لكنه أتى مميزاً، من «البحث عن سيد مرزوق» إلى «رسائل البحر» مروراً بـ «أرض الأحلام» و«سارق الفرح» و«مواطن ومخبر وحرامي» إضافة إلى فيلمه الأول والسابق على «الكيت كات» أي «الصعاليك» الذي اعتُبر دائماً فيلم مقارعة الانفتاح الاقتصادي، بامتياز.

«لا أنام»

(١٩٥٧) ١٢٥ د. (ألوان)

إخراج: صلاح أبو سيف
كتابة: سيد بدير وصلاح عز الدين
حوار: صالح جودت عن رواية لإحسان عبد القدوس
تصوير: حسن داهش
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: فاتن حمامة، يحيى شاهين، مريم فخر الدين، عماد حمدي

إن لم يكن واضحاً أن هذا الفيلم مأخوذ بشكل موارب عن إحدى روايات الفرنسية فرانسواز ساغان، فإن أقل ما يمكن أن يقال إنه يمت، من ناحية موضوعه وشخصياته، بصلة قرابة واضحة مع روايات هذه الكاتبة. غير أنه في الوقت نفسه، يشبه إلى حد التطابق مواضيع عبد القدوس التي كان قد سبق لصلاح أبو سيف أن عالجها في مرحلته «البرجوازية الصغيرة» حيث غالباً ما كان نجيب محفوظ يكتب له السيناريو.

غير أن «لا أنام» يمكن النظر إليه على أية حال، على أنه يشكل الذروة في ذلك النوع السينمائي الذي شكل واحدة من أخصب مراحل أبو سيف. كما أن كثراً لن ينسوا أبداً أداء فاتن حمامة «الشرير» والاستثنائي في

فيلم ما كان من شأن تلك الفتاة الدائمة الطيِّبة على الشاشة أن تقبل بتمثيله لولا إقناع صلاح أبو سيف لها.

في الفيلم تلعب فاتن حمامة دور «نادية»، التي تعيش مع أبيها الثري بعدما انفصل هذا عن أمها وتولى هو تربيتها فتعلقت به تعلقاً يكاد يكون أوديبياً. أما هو فإنه انتظر بلوغها السادسة عشرة قبل أن يخرجها من المدرسة الداخلية ويخبرها أنه تزوج هذه المرة لأنه يريد سيدة في بيته ترعاها وتهتم بأمورها. وواضح هنا أن نادية لم تستسغ كثيراً ما حدث، غير أن غيرتها الصامتة التي تحركت لديها أول الأمر، سرعان ما تحولت إلى تمزق وصراع في داخلها وبخاصة حين اكتشفت أن أباها ليس الوحيد المعجب بالزوجة الجديدة وبكياستها وجمالها، بل إن كل الآخرين معجبون بها أيضاً.

ومن هنا يتحول القبول على مضض إلى عداء شديد، وتبدأ بحياكة المؤامرات والمناورات ضد الزوجة، وصولاً إلى تدبير خطة «تثبت» أن زوجة الأب على علاقة مع شقيق هذا الأخير الذي يقيم معهم في البيت نفسه. يستبد الغضب بالأب الذي يصدق افتراءات ابنته ويطرد أخاه والزوجة. غير أن كل هذا يثقل على قلب نادية، فيما أبوها ينصرف إلى معاقرة الخمر.

ولاحقاً، للتخفيف من وطأة الحدث تصطحب نادية أباها إلى المصيف حيث تعرفه بصديقة لها وتقرب بينهما. لكن المشكلة هذه المرة سرعان ما تبدو أكبر: يرتبط الأب بالصديقة، لكن نادية تكتشف أن هذه الصديقة، مستهترة وغير وفية للرجل الذي اختارها الآن واقترن بها. ولكن ما العمل ونادية لم تعد قادرة على تكرار ما فعلت، افتراء في المرة السابقة... تلجأ إلى عمها كاشفة له عن الحقيقة كي يتدخل ولا سيَّما أن «خطيبة» الأب أتت معها إلى المنزل بعشيقها الذي يريد الزواج بنادية كي يستمر في العيش هنا قرب عشيقته والتمتع بثروة الأب.

وبالفعل ينتهي الأمر بتدخل العم، لكن نادية تحترق وهي في ثوب الزفاف من جراء سقوط شمعة يوم عقد قرانها. وتنقل مشوهة إلى المستشفى وهي تعترف بكل ما فعلت.

كان قاسياً في حينه هذا الفيلم، ولا سيَّما على فاتن حمامة نفسها، التي لم تكن معتادة على مثل هذا النوع من الأدوار. ومع هذا اعتبر الفيلم من الجمهور والنقاد نموذجاً جيداً على سينما «أخلاقية». ولكن أكثر من هذا، كشف الفيلم عن قدرة صلاح أبو سيف على رسم الأبعاد السيكولوجية لشخصياته.

بل ربما يصح القول في هذا السياق إن «لا أنام» كان واحداً من أول الأفلام الاجتماعية المصرية التي وصل فيها التعمق في سبر روح الشخصيات ودوافعها في تصرفاتها إلى ذلك المستوى المتميز من التحليل، حتى وإن كان في مقدورنا اليوم، وربما حتى في ذلك الحين، أن نأخذ على الفيلم مبالغته في رسم شخصية نادية، ورسم غفلة الأب وسوء تصرفاته وحماقة ردود فعله.

«لاشين»

(١٩٣٨) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: فريتز كرامب
قصة: هنيريش فوت ماين
حوار: أحمد رامي
تصوير: جورج ستيلي
موسيقى: عبد الحميد عبد الرحمن
تمثيل: حسن عزت، نادية ناجي، حسين رياض

أواسط سنوات الثلاثين، كان الاقتصادي طلعت حرب قد بدأ في إنجاز مشروعه السينمائي الكبير المتمحور من حول ستديو مصر، وكان قد بدأ يرسل البعثات من شبان مصريين يدرسون فنون السينما في أوروبا، إضافة إلى استدعائه عدداً من الخبراء الأوروبيين لينظموا شؤون الاستديو في مصر. وكان من بين هؤلاء فريتز كرامب، الذي سرعان ما عرض على حرب مشروع إنتاج فيلم ضخم، على الطريقة الهوليوودية يحيي السينما المصرية.

وهكذا ولد هذا الفيلم، الذي يصعب تصنيفه فيلماً مصرياً، من ناحية العناصر الرئيسة العاملة فيه. لكن موضوعه كان قريباً من المواضيع المصرية، على الأقل على طريقة أوبرا «عايدة» لفردي، كما إنه ـ وهنا تكمن أهميته الكبرى ـ ساهم في تكوين بعض أهم السينمائيين في مصر في ذلك الحين، إضافة إلى أنه حرك ستديو مصر نفسه وشركته «شركة مصر للتمثيل والسينما». كما إن الإدارة الحديثة للممثلين والتي قدمها المخرج وهو خبير سينمائي ألماني من الصعب تصور أن له أفلاماً حققها في بلاده قبل استدعائه إلى مصر.

مهما يكن، كان لافتاً الطابع الاستشراقي للفيلم، حتى وإن أطلت من خلال ذلك الطابع حكاية لم تخلُ من أبعاد سياسية كان في وسع الجمهور أن يماثل بينها وبين الأحوال المصرية، ويختصرها الناقد أحمد الحضري بتصوير «العلاقة بين الحاكم والمحكوم». ولنقل نحن بالأحرى: تصوير الصراع في قمة السلطة، والذي يقف فيه الشعب إلى جانب فريق «الخير» ضد فريق «الشر» لتقديم انتصار «الخير» على «الشر» في نهاية الأمر هدية إلى الحاكم (السلطان)، على شكل تخليصه من عنصر الشر والفساد الذي كان يسيء إلى علاقة هذا الحاكم بالشعب.

طبعاً لن يكون مفيداً هنا البحث في التاريخ المصري المعاصر لزمن تصوير الفيلم بحثاً عن مقارنات لمعرفة ما إذا كان للترميز مكان، خاصة أن أحداث الفيلم ـ كما هو معلن فيه ـ تدور في القرن الثاني عشر. ومع هذا، أمر هام أن ندرك أن الفيلم يسعى في دلالته المثلى إلى إيقاظ الجانب الخيّر من الحاكم.. ولا شك في أن هذه الدلالة كانت في خلفية المشكلات التي تعرض لها الفيلم مع الرقابة المصرية في حينه.

أما الأهم من هذا فيكمن في الدور الذي أعطي للمرأة في «اللعبة السياسية» التي يدور الفيلم من حولها. وهذه المرأة هي كليمة، التي

مثل «عايدة» في الأوبرا الشهيرة يؤتى بها من الخارج بعيداً من موطنها لتلعب دورها هنا. لكن كليمة ليست أسيرة كما عايدة، بل هي هدية من حاكم سوهو عاد بها القائد لاشين بعد انتصاره في الخارج، ليقدمها إلى السلطان. غير أن هذا إذ ترفضه كليمة يودعها في السجن في وقت كان فيه المنجم قد تنبأ بحدوث مجاعة واضطرابات.

وفي تلك الأثناء يكون الوزير كنغر متزعماً مجموعة من الخونة، قد بدأ لعبة الإيقاع بين السلطان والقائد لاشين. وهنا عندما تحل المجاعة يقود الفلاح يوسف الثائرين للاستيلاء على مخازن الأطعمة الرسمية، فيما تهرب كليمة. ولاحقاً حين يقبض عليها من جديد، يقترح الوزير على السلطان أن يهديها إلى لاشين عقاباً لها. لكن هذه تقع في حب لاشين في وقت تتطور فيه الأحداث ويعتقل السلطان لاشين ويتدخل الثوار لإطلاق هذا الأخير، بل حتى ينقذون السلطان كاشفين تآمر الوزير... ويعود الأمن والأمان وقد تخلصت المملكة من الفساد والفاسدين.

في هذه الأحداث المركبة والتي تصل أحياناً إلى حدود ما لا يمكن تصديقه يرى الناقد أحمد الحضري أن «لاشين» هو «أول فيلم سياسي في تاريخ السينما المصرية» كما يرى أنه من الناحية الفنية «وصل إلى مستوى غير مسبوق أيضاً (...)» حيث إن مخرجه اعتنى «بالتفاصيل الهامة الموحية وبالتركيز التام على الأحداث السياسية في الفيلم من دون السعي وراء إطالة أو ثرثرة».

«لحم رخيص»

(١٩٩٥)	١١٠ د. (ألوان)
إخراج:	إيناس الدغيدي
قصة وسيناريو وحوار:	صلاح فؤاد
تصوير:	كمال عبد العزيز
موسيقى:	مصطفى ناجي
تمثيل:	كمال الشناوي، إلهام شاهين، محمود قابيل

ما يمكن أن يقال دائماً عن المخرجة المصرية إيناس الدغيدي إنها عرفت كيف توقظ في أفلامها، كثيراً من الأمور المسكوت عنها في المجتمع المصري، لتتحدث وإن بشكل فج واستفزازي، عن أمور كانت تعالج بـ «حكمة» و«تورية» في أفلام أخرى، إنما من دون فعالية على الإطلاق. أفلام إيناس الدغيدي، ومهما كانت آراؤنا الجمالية، أو حتى الأخلاقية فيها، تنتمي إلى سينما غاضبة. سينما تتأمل غالباً أحوال المرأة المصرية وتغضب. تتأمل الانهيارات التي تطاول المجتمع المصري وتغضب. وتتأمل سكوت الإبداع المصري، سواء كان سينمائياً أو غير سينمائي عن هذا كله وتغضب.

واللافت هنا هو أن لإيناس الدغيدي قدرة استثنائية للتعبير عن كل أنواع الغضب هذه، ومن هنا نراها شكلت دائماً حالة استثنائية في السينما المصرية. ونكاد نقول حالة استثنائية حتى في السينما «النسوية» العربية.

وربما يمكن القول هنا إن «لحم رخيص» ومن دون أن يكون الأفضل بين أفلام الدغيدي، يكاد يختصر وحده كل هذه السينما وجزءاً كبيراً من غضبها. ومن هنا كان فيلماً مزعجاً لكثر. وحسبنا أن نقرأ ملخص قصة الفيلم كي ندرك سبب هذا الإزعاج، وكيف أنه جابه عمل مبدعة مصرية بدا واضحاً أنها لا تريد الأمور أن تجري على هوى أصحاب العلاقة.

فملخص القصة يحدثنا عن المبروك الذي يُقدم إلينا منذ البداية سمساراً وقواداً يقوم بكل أنواع الأشغال وضروب التبادل في هذا السياق، بدءاً من استقدام الخادمات ليعملن لدى «ضيوف» مصر من الأجانب، وصولاً إلى تزويج الصبايا المصريات بالكهول العرب - وغالباً في زيجات تسمى «عرفية» طبعاً - مروراً بالاتجار بالعملة واستغلال أوضاع راغبي السفر للعمل في الخارج. بالنسبة إلى «المبروك» هذا كل التجارات مباحة لتكديس الثروة وخدمة الوطن بالتالي. ويحدث للمبروك أن يبارح القرية ذات يوم وفي رفقته ثلاث فتيات يسعى إلى إيجاد عمل أو زيجة أو أي مصير كان لكل واحدة منهن. والفتيات الثلاث صديقات أولاهن توحيدة التي تريد العمل خادمة شرط أن تقبض أجرها بالدولار، عن كل زبون أجنبي، والثانية نجفة التي ستتزوج كهلاً عربياً تصحبه إلى بلاده حيث ستصبح أشبه بخادمة لزوجاته الثلاث السابقات عليها. أما الثالثة إخلاص، فإنها لا ترضى خوض اللعبة بالزواج من شاب عربي ثري، إلا بعد أن يقدم لها شقة وسيارة وشبكة ثمينة.

لاحقاً سوف تتوزع المصائر بالفتيات الثلاث، توزّع المصائر الحقيقية بكثير من النساء المصريات في زمن الانفتاح والفساد والفورة الاستهلاكية، في وقت كان واضحاً أن الفيلم ليس في وارد التوقف عند هذه المصائر الفردية على تبدل أحوالها، وانكشاف الخدع المرتبطة بتلك المصائر، لأن المهم ليس هنا بالنسبة إلى فيلم إيناس الدغيدي، بل في هذه الأوضاع الاجتماعية التي تجعل كل هذا ممكناً بل حتمياً. صحيح أن النهايات لا تخلو من سعادة ما، سوف تختم حكاية كل واحدة من الفتيات الثلاث، ولكن في الوقت الذي تستقر فيه أمورهن بعض الشيء في القرية التي انطلقن منها، سوف تبدأ بالوصول إلى القرية، نعوش العمال الذين كان المبروك قد أرسلهم للعمل في سوق نخاسة التجارة بالإنسان المصري في الخارج. وأمام مشهد النعش الأول يثور المواطنون ضد المبروك لمحاصرته والانتقام منه.

لقد أتى «لحم رخيص» قاسياً وعنيفاً في حينه وأثار الكثير من السجالات، وكتبت الناقدة فريال كامل حوله، تقول: «يقدر لكاتب السيناريو أنه لم يقصر معالجته هنا على قضية زواج الفتيات القرويات من الكهول الأثرياء، بل ربطها بشبكة من الانحرافات الاقتصادية، من الاتجار في العملة واستغلال العمالة (...) كما يقدر للمخرجة معالجتها لقضية اجتماعية

معالجة حقيقية، معبّرة للجمهور عما تخلفه من مآسٍ»...

«لحن الخلود»

(١٩٥٢) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: هنري بركات
تصوير: جوليو دي لوكا
موسيقى: فريد الأطرش
تمثيل: فريد الأطرش، فاتن حمامة، ماجدة

في كل مرة يؤتى فيها على ذكر العصر الذهبي للسينما المصرية بقدر كبير من الحنين، لا بد من أن يكون أول فيلم يخطر في بال الناس، هذا الفيلم البديع الذي يعتبر الأفضل بين كل الأفلام التي مثلها فريد الأطرش وغنى فيها. فهو فيلم اكتملت له كل عناصر الفيلم الغنائي، الاجتماعي، ووفر لبطله ومغنيه حكاية على قياسه لم يعد في وسعه بعد ذلك الابتعاد عنها في معظم أفلامه الأخرى. بل أتت حكاية سوف تصاغ على منوالها لاحقاً معظم الأفلام التي سيكون أبطالها من الممثلين/ المغنين، وكأن كل الأفلام التالية ستكون تنويعاً على هذا الفيلم.

فريد الأطرش هو، كعادته في معظم أفلامه، وحيد، الملحن والمطرب المشهور، الذي على رغم علاقاته النسائية التي لا تعد ولا تحصى، يمضي وقته وهو يبحث عن الحب الحقيقي الصادق من دون أن يدري أن هذا الحب سوف يجده ذات يوم لدى أقرب أصدقائه إليه. فهذا الصديق الذي بينه وبين وحيد علاقة طيبة له ابنتان، وفاء وسناء. ومن بين الفتاتين سوف نعرف بسرعة أن وفاء تعشق وحيد وفنه، غناءً وموسيقى، منذ صغرها، لكنها بالطبع لا تجرؤ على التعبير له عن هذا فتكتفي بأن تبث لواعج قلبها أمام أختها سناء... علماً أن وحيد لا ينظر إليها إلا بوصفها فتاة صغيرة تكاد تخرج من سن المراهقة. ولسوف يزداد هذا الشعور لدى وحيد حين يموت صديقه فيكون... من الطبيعي أن يتكفل هو شخصياً برعاية الفتاتين وتأمين مستقبلهما.



أمام هذا التقارب الجديد بين وحيد والفتاتين تبدأ سناء بتشجيع أختها على الاعتراف لوحيد بحبها، لكن وفاء تتريث مترددة ومعلنة أنها واثقة من أن وحيد سوف يكتشف حبها له بنفسه، وعند ذاك يفاتحها هو بحبه الذي تريد أن تكون واثقة منه. ولكن في تلك الأثناء يكون وحيد قد تعرف إلى سهام الأرستقراطية ووقع في حبها، ثم تزوج منها. ولكن سرعان ما يخيب هذا الزواج «المتسرع» أمل وحيد، ليكتشف تدريجاً أنه يشعر بعاطفة متزايدة تجاه وفاء، معتبراً أن لديها الحب

الصادق الحقيقي الذي يبحث عنه. ولكن ما العمل وقد فات الأوان؟ هنا تكون سهام قد تنبهت إلى المشاعر الخفية المتبادلة النامية بين وحيد ووفاء. فتحاول أول الأمر مقاومتها، لكن هذا لا يؤدي إلا إلى استعار الخلافات بينها وبين زوجها؛ ومع هذا تصرّ أول الأمر على إنقاذ زواجها. بيد أن الأمور سرعان ما تتبدل جذرياً حين تصاب وفاء بمرض خطير، يقربها من الموت، فلا يكون من سهام إلا أن تقرر الابتعاد معطية الحبيبين فرصة أخيرة كي يعيشا حبهما ولو عشية موت وفاء.

يشير الناقد رفيق الصبان إلى أن سيناريو الفيلم مقتبس عن مسرحية شهيرة للكاتب الفرنسي جان جيرودو، لافتاً إلى أن عناوين الفيلم تتجاهل هذا الأمر. ويضيف أن هنري بركات الذي اعتاد أن يخرج معظم أفلام فريد الأطرش، أحسّ بالرومانسية الكبيرة التي تحملها أحداث هذا السيناريو و«شعر بذكاء أن نجاح الفيلم يتوقف على اختيار الممثلة التي ستلعب دور وفاء، وهو أصاب إذ وقع اختياره على فاتن حمامة التي كانت ترتقي أولى درجات سلم النجومية».

ويضيف الصبان في معرض تقييمه للفيلم أنه يمتاز «رغم تعدد الأغاني فيه بإيقاع جيد متوازن وبقدرة حقيقية على خلق جو رومانسي مثير»، ما أكد أن السينما الغنائية المصرية يمكن أن تعتمد على الأعمال الأدبية الكبيرة لصنع فيلم جيد يجمع بين المتعة الموسيقية والدرامية معاً».

«اللص والكلاب»

(١٩٦٢) ١٢٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: كمال الشيخ
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو: صبري عزت، كمال الشيخ
تصوير: كمال كريم
موسيقى: أندريه رايدر
تمثيل: شادية، شكري سرحان، كمال الشناوي

«كتبت هذا السيناريو، بالاشتراك مع صبري عزت في شكل يحاول أن يقدم تفسيراً اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً. فما الذي دفع سعيد مهران إلى درب الإجرام؟ العوامل الاجتماعية؟ الفقر بالتحديد هو الذي دفعه إلى ارتكاب أولى سرقاته. الفقر الذي جعل من الصعب العثور على القروش التي يشتري بها دواءً لأمه، وما يحتاجه أخوته الصغار. وبالنسبة إلينا لم يكن صدفة أن يكون رؤوف علوان، الديماغوجي والانتهازي الأشهر في الأدب المحفوظي، من أصول فقيرة هو الآخر. وفي رأيي أن أهم ما في رواية «اللص والكلاب» والفيلم الذي اقتبسته عنها، هو تلك المجابهة بين الرجلين. أما العناصر البوليسية الجنائية والتشويقية فليست سوى الإطار الخارجي للأحداث».

على هذا النحو تكلم المخرج الراحل كمال الشيخ ذات يوم على واحد من أفضل أفلامه... وهو الفيلم الذي كان، إلى جانب أفلام صلاح أبو سيف المأخوذة عن أعمال

نجيب محفوظ، من أفضل ما حُقق عن هذه الأعمال. وطبعاً، نحن نعرف أن السينما المصرية ـ ثم لاحقاً التلفزيون المصري ـ وبين هذه وذاك، السينما المكسيكية أيضاً، قد نهلت كلها، بشكل أو بآخر، من أدب نجيب محفوظ. ونعرف أن التوفيق لم يكن حليف كل المحاولات في هذا الإطار. والذنب لم يكن ذنب الروايات نفسها ولا ذنب الذين نقلوها. ذلك أن عملية نقل الأدب الكبير إلى الصورة المتحركة، ليست عملية بديهية وقابلة لأن تنجح دائماً... وينطبق هذا، بخاصة، على معظم أعمال محفوظ الكبرى، لكنه ينطبق أقل على روايات محفوظية يكون فيها للمضمون تفوق على الشكل. واللص والكلاب نموذجية في هذا المجال، حيث الأحداث وتحليلها البرّاني يؤديان دوراً أساسياً.

مهما يكن من أمر، قيل ويقال دائماً إن رواية«اللص والكلاب التي كتبها نجيب محفوظ في فترة تلت نشره ثلاثيته القاهرية الشهيرة، ثم ظهور أولاد حارتنا وإثارة هذه الأخيرة مشاكل عويصة مع الرقابة الدينية، اللص والكلاب تنتمي إلى سلسلة روايات محفوظية كتبها هذا الأخير متأثراً أصلاً بالتقطيع السينمائي، ومدركاً محدودية قدرة السينما على الغوص في تيار الوعي الداخلي، وعلى نقل المعمار الفني الذي كان من سمات أدبه الكبير.

ومن هنا بدا الأمر في اللص والكلاب كما في الطريق والسمان والخريف، كأنها ـ في الأصل ـ روايات سينمائية، أي في شكل أو في آخر: جاهزة للاستخدام السينمائي. ومن هنا نجاح كمال الشيخ في أفلمة هذه الرواية، خصوصاً أن هذا المخرج القدير، كان خلال تلك الحقبة من مساره الفني ـ النصف الأول من ستينيات القرن العشرين ـ مهتماً بالناحية الاجتماعية، كما بتحليل دوافع المجرمين. وبالتالي كان من الطبيعي له، ليس فقط أن يلتقي بـ اللص والكِلاب بل كذلك أن يفهم أبعادها كل الفهم، في جوّانيتها وبرانيتها.

ومحفوظ لم يأت، على أية حال، برواية اللص والكلاب من خياله الخصيب، بل أتى بها من صفحة الأحداث والجرائم في صحافة ذلك الزمن. وهو أمر كان قد بدأ يخوضه ويعتمد عليه، حتى من قبل أن يحوله إلى روايات، أي منذ التفت إليه سينمائياً، خلال سنوات الخمسين، حين راح ينهل مما كان يقرأه عن الحوادث المتفرقة، موضوعات لبعض الأفلام التي كتبها مباشرة لصديقه المخرج صلاح أبو سيف، من دون أن تكون لها علاقة بأدبه.

أما هنا بالنسبة إلى الحادثة الحقيقية التي أعطته موضوع اللص والكلاب وحبكتها الرئيسة، فإنه آثر أن يستخدمها روائياً وهو يعرف تماماً أن السينما ستدنو منها بسرعة، لما فيها، أولاً من حسّ شعبي، وثانياً، من آفاق بصرية، وثالثاً، لما فيها من تحليل، وإن موارب لبعض الأوضاع الاجتماعية والسياسية، ولا سيّما من خلال شخصية رؤوف علوان، التي أقحمت على الحادثة الأولية، لتعيد خلط أوراق الموضوع وتنأى عن البعد الحدثي،

فيصبح العمل كله من نوع النقد الاجتماعي، أي من النوع الذي يمكن أن يجتذب سينمائياً مثل كمال الشيخ، كان يجمع في اهتماماته بين التشويق والتحليل النقدي للمجتمع والانكباب على تحليل السلوك النفسي لشخصياته. ولا شك في أن اللص والكلاب أتت لتجمع كل هذا معاً، كرواية وفيلم... علماً أنها تكاد تكون أحد الأعمال السينمائية المقتبسة من محفوظ، والأكثر أمانة لعمله وأجوائه.

إذاً، انطلق نجيب محفوظ في كتابته اللص والكلاب من حادثة حقيقية ضجت بها مصر وصحافتها في ذلك الحين. و«بطلها» سفاح يدعى محمود سليمان، لم يتوان بعد خروجه من السجن عن قتل الكثير من الأشخاص، حتى تم رصده في النهاية والقضاء عليه. هذه الشخصية استعارها محفوظ، ثم استعارها منه كمال الشيخ، لتبنى على أساسها شخصية سعيد مهران، الذي وإن كان قد بقي مجرماً في الرواية والفيلم، كما حاله في الحياة الحقيقية، فإن الإبداع حوّله إلى حالة جديرة بالدراسة: إنه هنا لص صغير عادي تتآمر ذات يوم زوجته نبوية مع مساعده عليش للتخلص منه فيلغان عنه ويرمى في السجن. وبعد هذا يحتل عليش مكانه ولا سيّما في بيته وفي حياة زوجته. وإذ تعلم فتاة الهوى نور بما حدث تزوره في السجن لتخبره بما حدث فيجنّ جنونه، ويقرر الخروج من السجن والانتقام مهما كلفه ذلك... لكنه يتريث ويحسّن سلوكه حتى يخرج بصورة شرعية وقد آلى على نفسه الانتقام من الخائنين... ولكن بعد أن يستعيد أفكاره هو الذي كان يوماً قد تأثر بأفكار رؤوف علوان، الكاتب والمفكر الذي كان ذا آراء سديدة، وجهت سعيد مهران في الماضي في حياته، بل دفعته إلى السرقة كفعل تمرد اجتماعي.

لقد صار رؤوف خلال سجن سعيد، صحافياً مرموقاً وواحداً من أصحاب السلطة الفكرية - والسياسية - في البلد. وبالتالي يرى سعيد ما إن يخرج من السجن أن عليه أولاً، أن يزور رؤوف كي يسترشد بأفكاره ويساعده هذا الأخير. وهكذا تكون زيارة رؤوف علوان أول خطوة يقدم عليها سعيد مهران لدى خروجه، وهو يأمل أن يساعده رؤوف على إيجاد عمل شريف يؤمّن له عيشاً كريماً، غير أن خيبة أمله هنا تكون كبيرة. ذلك أن رؤوف لا يريد مساعدته ولا حتى التعرف إليه. كل ما في الأمر أنه يعطيه ورقة من عشرة جنيهات ثم يطرده. وهكذا يقرر سعيد أن إنتقامه من نبوية وعليش سيمتد ليشمل رؤوف علوان أيضاً. والذي يحدث بعد هذا هو أن سعيد مهران حين يصل إلى عليش ويحاول قتله، يفشل في العملية ليقتل رجلاً بريئاً بدلاً منه. ويكون هذا الخطأ محركاً لرؤوف علوان، الذي لم يكتف بتجاهل سعيد وكونه «تلميذاً» له، بل يكتب ما يشهّر بـ «المجرم» مطالباً السلطات والمجتمع بـ «التخلص منه ومن أمثاله». وتزداد حدة غضب سعيد ويتوجه إلى قتل رؤوف، لكنه يفشل مرة أخرى. وإزاء هذا الفشل المتكرر، يراجع سعيد نفسه ويحاول ذات لحظة أن يجد العزاء والقدرة على الغفران لدى شيخ صوفي تقي...

غير أنه هنا يفشل أيضاً، إذ إن هذا الشيخ لم يوصله إلى شيء... ما يزيد من حقد سعيد مهران على الجميع، ولكن ليس على الغانية نور التي تكون الوحيدة التي تساعده في محنته وتؤويه لديها هرباً من مطاردة رجال الشرطة له. بيد أن هؤلاء يتمكنون في نهاية الأمر من الوصول إلى مخبئه وقتله فيما كانت نور تحاول دفعه إلى تسليم نفسه.

تلك هي الأحداث التي تحولت إليها، تحت قلم نجيب محفوظ، وأمام كاميرا كمال الشيخ، حكاية مجرم عادي، من الواضح أنها لم تعد ذات علاقة على الإطلاق بالفيلم، حيث إن الكاتب، ثم المخرج، استخدما الشخصية بصرف النظر عن تاريخها الخاص، من أجل طرح أسئلة اجتماعية حادة، ومبكرة أيضاً حول المجرم وعلاقته بالمجتمع. إن هذا الفيلم، الذي حقق عام ١٩٦٢ من تمثيل شكري سرحان وشادية وكمال الشناوي، كان من أولى الصرخات، التي راح نجيب محفوظ يطلقها في وجه مجتمع كان بدأ يدرك أن التغيرات ـ الصاخبة ـ التي كان يعيشها خلال السنوات العشر المنقضية منذ قيام ثورة ١٩٥٢ المحملة بالآمال، لم تكن سوى متغيرات من فوق، وأنها لا تزال أبعد من أن تطاول بنية المجتمع نفسه وسلوكية أشخاصه.

ولعل من الأمور الشديدة الدلالة هنا، أن يكون نجيب محفوظ ـ وكمال الشيخ بالتالي ـ قد اشتغلا بقوة على الشخصية المقحمة على العمل ككل: شخصية رؤوف علوان، التي تقدم إلينا هنا ـ وإن في شكل مموارب ـ باعتبارها الشخصية الأكثر تمثيلاً للمجتمع «الثوري» الجديد، في بنيته الفوقية. ولم يكن هذا من قبيل المصادفة في سياق الفكر المحفوظي... بل في إمكاننا، أن نقول إن إيجاد شخصية رؤوف علوان وإعطاءها كل هذه الأهمية في العمل الإبداعي، إنما كانا الحافز الأساس لكتابة هذه الرواية.

«لما حكيت مريم»

(٢٠٠١) ٩٠د. (ألوان)

إخراج: أسد فولادكار
سيناريو: أسد فولادكار
تصوير: جوزف شمالي
موسيقى: نداء أبو مراد
تمثيل: برناديت حديب، طلال الجردي، رينيه ديك

حتى وإن كان اسم أسد فولادكار قد عُرف قبل ظهور فيلمه «لما حكيت مريم» بوصفه واحداً من أبناء الجيل السينمائي اللبناني الذي كانت بدايات ظهوره مع معرض «صورة الذات وصورة الآخر»، فإن الرجل حين أطل بفيلمه هذا، شكَّل في الوقت نفسه صدمة إيجابية ومفاجأة على أكثر من صعيد.

الصدمة الإيجابية كانت لأن «لما حكيت مريم» أعاد العلاقة بين جمهور عريض للسينما في لبنان، وبين ما يحقق وما سوف يحقق في هذا البلد. ذلك أنه لفترة طويلة نسبياً من الزمن، كان يبدو على الأفلام اللبنانية ولا سيَّما

الجديد الذي يصنعه شبان هذه السينما، أنها نخبوية، تصنع للمهرجانات ولأقلام النقاد.

وفي المقابل كانت قد بدأت بالظهور «أحلام» لبنانية من نوع آخر، سوف يستشري كثيراً بعد ذلك، هي عبارة عن حلقات تلفزيونية تُطوَّل بعض الشيء، حاملة نفس مواضيع برامج ناجحة أو مسلسلات كوميدية، فتعرض في الصالات وتلقى إقبالاً. لقد كان من الواضح أن السينمائيين المبدعين الذين ظهروا في لبنان طوال العقود السابقة، لم يبذلوا جهودهم ويغامروا ويجددوا، لمجرد أن يوصلوا السينما إلى... التلفزيون. قد يكونون سرّوا دائماً بأن تعرض أفلامهم نفسها على الشاشة الصغيرة في غزو «مشروع» بالنسبة إليهم، أما أن تغزو الأعمال التلفزيونية شاشات الصالات، فأمر مثير للاشمئزاز لأن فيه، على أقل اعتبار، تشويهاً حقيقياً لصورة السينما اللبنانية ككل. كان الأمر، إذاً، في حاجة إلى عمل مفاجئ يعيد الاعتبار إلى سينما «المؤلف»، ويتصدى - وربما من موقع هو نفسه - للغزوة التلفزيونية. فهل نقول إن «لما حكيت مريم» كان هذا العمل؟

إلى حد كبير نعم. ذلك أن أسد فولادكار، وبميزانية لا تزيد على ١٥ ألف دولار، كما أكد مراراً وتكراراً، وعبر حكاية بسيطة ومركبة في الوقت نفسه، وبأسلوب سينمائي استعار من التلفزيون تقنياته ومن السينما لغتها، حقق ما يشبه «المعجزة» الصغيرة: الفيلم الذي شكل نوعاً من الانعطافة التي كانت قد باتت لازمة. لم يكتفِ بأن ينال عدداً كبيراً من الجوائز (بينها جائزة أفضل ممثلة لبطلته، المسرحية اللبنانية، برناديت حديب في دور مريم)، بل نال رضا جمهور غفير... فحقق حين عرض في لبنان أضعاف أضعاف ما كلف.

ولعل في توقفنا عند الإطار الذي عرضنا فيه «لما حكيت مريم» (٢٠٠٢) ضمن إطار مهرجان الفيلم العربي، إشارات واضحة إلى أهمية هذا الفيلم وخلفيات نجاحه الاستثنائي. فيومها بعد الموضوع الفلسطيني، شكل موضوع المرأة العربية، ثاني أكثر المواضيع حضوراً في الأفلام المعروضة ضمن إطار التظاهرة. وبالتالي فإن الشخصيات النسائية بدت كثيرة ولافتة، من هند صابر إلى ابنة محمود عبد العزيز (منة شلبي) في «الساحر»، إلى مطلقة «أنين الناعورة» وصولاً إلى نساء «هاي مش عيشة» للفلسطينية عليا أراصوغلي، الثماني... مروراً بعاشقات السينما في فيلم ماريان خوري الذي يحمل الاسم نفسه.

وعلى رغم كثرة «النساء» في أفلام المهرجان، من المؤكد أن وجهاً واحداً من بين وجوههن، ظل لاحقاً مرافقاً ذاكرة ما تيسَّر من متفرجين ولفترة من الزمن طويلة: إنه وجه مريم، الشخصية الرئيسية في «لما حكيت مريم» الفيلم الذي نال القدر الأكبر من التصفيق حين عُرض؛ خرجوا من الصالة بعد العرض ولسان حالهم يقول: أخيراً فيلم لبناني جيد. يحكي حكايته ببساطة، يتفادى المطبات ويغوص في موضوع إنساني حقيقي. فالحال أن المتفرجين لفرط ما كرروا أنهم إنما شاهدوا «الصورة نفسها» و«المواضيع نفسها»،

والبهلوانيات الأسلوبية نفسها في معظم ما حقق في لبنان بعد الحرب، باتوا حذرين حين «يتوجب» عليهم أن يشاهدوا فيلماً لبنانياً.

وهذا الحذر الذي كان حاضراً عند الدخول، وحتى من بعد ما قدَّم مخرج الفيلم أسد فولادكار فيلمه للحضور، سرعان ما زال مع تطور أحداث الفيلم. حتى وإن حل محله، للوهلة الأولى حذرٌ آخر جابه بعض أشكال «الحداثة» السينمائية التي لجأ إليها فولادكار في فيلمه، وخيِّل للكثيرين أنها مجانية تتبنى أي ولع لبناني ما بـ «حداثة» الستينيات الغودارية. غير أن هذا كله سرعان ما تبدل في النهاية حين اكتشف الجمهور أنه أمام فيلم مراوغ، ومخرج ذكي يعرف تماماً ما يريد، وحدد منذ البداية موضوعه ورسم شخصياته، ووقّت خبطاته المسرحية بحذق المحترفين ودرايتهم رغم أن «لما حكيت مريم» كان فيلمه الروائي الأول.

«لما حكيت مريم» الذي يبدأ متأرجحاً بين صورته كـ «دراما عائلية» وأسلوبه كـ «حداثة» تقنية، تكمن مراوغته في أنه ينتهي كـ «فاجعة إغريقية» لنكتشف أنه، أولاً وآخراً، لم يكن أكثر من حكاية حب وخيبة، بعد أن أوحت إلينا مراوغته أول الأمر بأننا بصدد أمثولة أخلاقية اجتماعية. وهنا تكمن قوة هذا الفيلم الذي ما إن يقود خطى متفرجه في درب ما، حتى يكشف المتفرج أن عليه أن يسلك درباً أخرى.

وفي هذا الإطار، حتى اللقطات الاعتراضية (ماء يسيل وجسدان يتقاطعان... مثلاً) التي تبدو أول الأمر ألعاباً شكلية، سرعان ما تجعلها الخبطة المسرحية الأخيرة جزءاً أساسياً من موضوع الفيلم. أما مريم حين تتحدث إلى الكاميرا مباشرة بين الحين والآخر، في لقطات تبدو أول الأمر، بريختية/ غودارية، فإن لقطاتها هذه سرعان ما تتخذ بعداً آخر.

وكما تفادى الفيلم فخاخ هذه الشكلانية المجانية، نراه عرف أيضاً كيف يتفادى الإفراط في الميلودراما، أو حتى النزعة التراجيدية. وحتى في النهاية، بعدما تصل مريم إلى خاتمتها، يعيدها المخرج إلينا عبر صورتها وهي تحدثنا مباشرة. إن هذا كله وضعنا أمام فيلم يعرف تماماً موضوعه ويرتبه منذ البداية. وأمام مخرج يتقن لعبته ويمتلك حس الإيقاع في شكل متميز (حتى وإن كان فقد هذا الحس في بعض المقاطع الرتيبة التي تلت طلاق مريم حيث أتت تكرارات لا طائل منها، كان من الأفضل إبدالها بالغوص أكثر وأكثر في جوانية مريم نفسها، الجوانية التي قادتها إلى نهايتها).



وهذا كله أتى ليروي حكاية حب وطلاق لا أكثر. فمريم وزياد شابان متزوجان في بيروت في زمننا الراهن. مشكلتهما أنهما لا ينجبان، بسبب عقم لدى مريم. وإذ تلح أم زياد عليه كي ينجب، ينتهي الأمر به إلى الزواج من أخرى، برضا مريم أول الأمر... لكن هذا

سرعان ما يمزق مريم ويبعدها مغرقاً إياها في مأساتها الخاصة.

من حول هذا الموضوع البسيط، إذاً، صاغ أسد فولادكار فيلماً شديد التركيب مليئاً بالعواطف، سلس الأسلوب، جزل الحوار. وهو حقق هذا كله بإمكانات بسيطة للغاية، ما فسر التقصير البادي في إدارة المشاهد الجماعية والتفاصيل الثانوية. إذ هنا (مشهد العرس مثلاً) يبدو أسلوب فولادكار ضعيفاً وغير قادر على ملء فراغ أوجده.

في المقابل، حين أدار ممثليه الرئيسيين بدا متألقاً، ولا سيَّما في إدارته برناديت حديب (مريم)، التي سيطرت بدورها وشخصيتها وروعة أدائها على الفيلم كله، معطية إياه جزءاً كبيراً من حيويته وفاعليته، ومعطية الدور تألقه وربما ديمومته في أذهان المتفرجين ما أهّلها للفوز بالجائزة الأساسية في المهرجان.

غير أن ما يتعين قوله هنا هو أن نجاح الفيلم الكبير في لبنان لم يتأثر بفوزه لا في باريس ولا في غيرها. كان نجاحاً نابعاً من توق جمهور لبناني إلى مشاهدة شيء أصيل، محلي ومختلف.

لقد بدا مع هذا الفيلم أن فولادكار قد أسس تياراً أو مدرسة، وإن لن يتوقف عن تحقيق أفلام من بعده. غير أنه ـ وبعدما حقق فيلماً أقرب إلى السياسة وتدور أحداثه في الأجواء الجامعية اللبنانية ـ توقف حتى من دون أن يعرض هذا الفيلم الأخير... وإذ حاول إيجاد إنتاج سينمائي مشترك مع القاهرة، وجد نفسه، فجأة يغوص في العاصمة المصرية، في العمل التلفزيوني... وربما في انتظار فرص أخرى.

«الليل»

(١٩٩٢)	١١٩ د. (ألوان)
إخراج:	محمد ملص
سيناريو:	محمد ملص، أسامة محمد
تصوير:	يوسف بن يوسف
موسيقى:	فاهيه دميرجيان
تمثيل:	فارس الحلو، صباح الجزائري، رياض شحرور

كان ذلك خلال دورة العام ١٩٩٢ لمهرجان قرطاج السينمائي الدولي في تونس. يومها وحتى اليوم الثامن للمهرجان، كان الكثير من التخمين يدور من حول الفيلم الذي سيفوز بجائزة المهرجان الذهبية. ولكن منذ اللحظة التي انتهى فيها عرض فيلم محمد ملص «الليل»، بدا واضحاً أنه صاحب الحظ الأوفر في الفوز، رغم سوء الظروف التي صاحبت عرضه، ومن السجالات الطويلة التي ثارت من حوله بين معجب يعلن رضاه، وخائب يضج بإعلان خيبته.

فالحال أن فيلم «الليل» الذي سيفوز في نهاية الأمر بالجائزة، فيلم مثير للسجال، أولاً بسبب شكله السينمائي المتراوح بين أقصى درجات الابتكار في بعض أجمل مشاهده ـ والتي قورنت من قبل كثر ببعض مشاهد فيلم «المرآة» لتاركوفسكي الذي بدا

واضحاً أن «الليل» يدين له بالكثير ـ وأقصى درجات العادية في بعض المشاهد والحوارات الأخرى. ولكن في نهاية الأمر كان لا بد من حساب هذا الفيلم في خانة الجديد المطلق الذي أضيف إلى السينما العربية الجديدة، معطوفاً على فيلم ملص السابق «أحلام المدينة».

ويروي «الليل» على طريقته، فصولاً من تاريخ سورية، تمرّ بين أواسط سنوات الثلاثين وبداية سنوات الخمسين من القرن العشرين، في معنى أنه يبدو وكأنه يشكل، تاريخياً وحديثاً، استباقاً لأحداث «أحلام المدينة» ما يدفع إلى اعتبار طفل «الليل» الذي نشاهد تلك الأحداث التاريخية والعائلية بعينه، هو نفسه الفتى الذي سوف نراه في «أحلام المدينة» يصل مع أمه الأرملة إلى دمشق آتياً من القنيطرة. مهما يكن، من الواضح أن هذا الربط ليس تخميناً، بالنظر إلى أننا نعرف أن الطفل والفتى ليسا في حقيقة الأمر سوى أنا/ آخر للمخرج نفسه، هو الذي بنى فيلم «الليل» أصلاً، انطلاقاً من نصّ كان نشره في بيروت بعنوان «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب». والمدينة هي طبعاً القنيطرة.

أما الفيلم فيروي سيرة علاالله المجاهد الحموي الذي يمر العام ١٩٣٦ بالقنيطرة وهو في طريقه مع المجاهدين ثم يعود إليها مرة ثانية مهزوماً حيث يستقر لبعض الوقت ويتزوج وصال ابنة العشي التي تنجب له ولداً. ثم نراه يذهب إلى فلسطين مرة أخرى مع جيش الإنقاذ ليعود أول الأمر وهو على حماسة شديدة وقد قرر أن يواصل الكفاح، لكنه يذلّ على يد العسكر ويسجن ما يجعله يموت مقهوراً ويدفن في القنيطرة وطناً أخيراً له.

إن حياة هذا المجاهد ـ الأب، هي ما يشكل واجهة الفيلم، كما يراها الطفل. غير أن ما في خلفية هذا إنما هو فصول لاحقة من تاريخ سورية، تروى بنظرات الطفل، الذي كان المخرج، بشفافية وعذوبة، إذ تتوالى أمامنا فصول الحربين الفلسطينيتين الأولى والثانية، وأول الانقلابات العسكرية السورية ببلاغتها الفجة، وأهل القرى البسطاء وشكري القوتلي، وحسني الزعيم، حيث إذ يغوص الفيلم في الذاكرة الفردية الطفولية ينتقل في لحظات قوية منه إلى الذاكرة الجماعية في تمفصل لم يكن معهوداً في السينما العربية، إذا استثنينا سينما يوسف شاهين التي بدا واضحاً أن سينما محمد ملص تنتمي إليها بشكل أو بآخر، ولا سيَّما من ناحية الاهتمام بالسيرة الذاتية.

وعن هذا الفيلم كتب الباحث والناقد فيصل دراج: «في «الليل» يستعيد محمد ملص زمناً كانت الطبيعة فيه تغني، وكان الرجل يذهب إلى الموت كما العاشق الولهان إلى لقاء حبيبته. وفي «الليل» تلمح زمناً آخر يذهب الإنسان فيه إلى الموت أيضاً، مع فارق مأساوي وفادح، إذ يكون الموت الأول اختياراً كريماً من أجل العروبة وفلسطين، يكون الموت الثاني حزناً صرخة واغتراباً. تتغير الأشياء والطبائع والماهيات وأشكال الموت، غير أن التغير لا يطال البشر جميعاً، فيبتعد

الموت عن قلة ترفض الموت العاجز وتنشد الموت الكريم. ومحمد ملص يحاول، ما في وسعه، أن ينشد زمن حرية قادمة، وأزمنة رغبة لم تتحقق».

«ليل وقضبان»

(١٩٧٣) ١٠١ د. (أسود وأبيض)

إخراج:	أشرف فهمي
قصة:	نجيب الكيلاني
سيناريو وحوار:	مصطفى محرم
تصوير:	مصطفى إمام
موسيقى:	فؤاد الظاهري
تمثيل:	سميرة أحمد، محمود مرسي، محمود ياسين

كان هذا ثالث أفلام المخرج العائد يومها، حديثاً، من دراسته السينمائية في كاليفورنيا، أشرف فهمي. منذ عودته كان فهمي قد حقق فيلماً لم يُرضِ أحداً، حتى ولا المخرج نفسه، عنوانه «واحد في المليون»، ثم أتبعه بثانٍ اقتبسه من «غريبان في قطار» لهتشكوك، تحت عنوان «القتلة»، لكنه أمام هذين الفيلمين شعر أنه لم يعثر بعد على طريقه، وكان الزمن زمن ما سمي يومها «السينما الجديدة». وهكذا قرر في فيلمه الثالث أن ينتفض على نفسه، فكان «ليل وقضبان» الذي سرعان ما انضم إلى سينما علي عبد الخالق وسعيد مرزوق ليصبح علامة أساسية من علامات سينما الشباب في مصر. ومع هذا ينطلق الفيلم من حبكة لم تكن جديدة على السينما المصرية في حينه: حكاية الحب والعلاقة ذات الأضلاع الثلاثة. ولكن هذه المرة على خلفية القمع والعنف المستشري في مصر في ذلك الحين وداخل السجون تحديداً.

والحكاية تبدأ أولاً مع انقطاع التيار الكهربائي. وأين؟ في بيت مأمور واحد من أكثر السجون عنفاً وإرهاباً، ناهيك بأن المأمور نفسه كان شديد القسوة في تعامله مع السجناء، ولا سيَّما السياسيين منهم. عندما تنقطع الكهرباء في بيته يرسل الشاب أحمد وهو طالب سُجن ظلماً، ويبدو أنه خبير في الكهرباء، لإصلاح العطل. ومن دون مقدمات إذ يروي الطالب حكايته وحكاية سجنه وظلمه لزوجة المأمور الحسناء التي يبدو أنها تعيش في عزلة وحرمان، وتغرم به... وبالتالي يتكرر انقطاع الكهرباء في البيت. وفي كل مرة يرسل أحمد لإصلاح العطل، وفي كل مرة، طبعاً، يكون ذلك ذريعة للقاء جديد بين السجين المظلوم والزوجة المحرومة.

لن يكون المأمور من يكتشف ما يحدث، فهو أكثر انشغالاً بسجنائه وقمعهم من أن يراقب ما قد تفعله امرأته، أو يحصي عدد المرات التي يتكرر فيها انقطاع الكهرباء. من سينتبه إلى غرابة الحكاية سيكون شخصاً يدعى الشلقاني، يضمر لأحمد شراً... وهكذا ينصرف إلى المراقبة وإجراء الحسابات، حتى يدرك أن في المسألة ما فيها. ملاحظاً أن تلك الكهرباء اللعينة لا تنقطع إلا حين يغيب المأمور عن بيته. ولا يكون من أمر الشلقاني إلا أن يخبر المأمور بهواجسه. وهذا يزعم ذات

يوم، والكهرباء انقطعت، أنه سوف يغيب في مأمورية في البلد، فيما الشلقاني يصحب أحمد إلى البيت تاركاً إياه هناك حتى يمكنه من لقاء الزوجة كي يضبطه الزوج بالجرم المشهود، ثم يعود إلى السجن بمفرده مدعياً أن أحمد هرب منه فيما كان يخفره. وهنا يعطي الزوج أوامره بمطاردة السجين الفار، وإطلاق الكلاب لتلك الغاية. وبالفعل ينطلق الجنود والكلاب في أثر أحمد حتى العثور عليه وتمزيقه.

تلك هي الحكاية التي حملها هذا الفيلم. وقد تبدو للوهلة الأولى ساذجة ومفبركة، لكن أهميتها تكمن في أنها شكلت ذريعة لتقديم صورة سينمائية عما كان يقال إنه يحدث داخل سجون القمع المصرية في ذلك الحين.

والحقيقة أن هذا ما أتاح يومها للناقد سمير فريد لأن يكتب، في معرض تحيته لهذا الفيلم، أو على الأقل لهذا الجانب منه: «... يدين الفيلم القهر والعنف والتسلط من خلال تصوير الحياة في سجن يلجأ مديره إلى القسوة في معاملته للمساجين، هو الذي لا يحمل أية ذرة من الاحترام لإنسانية الإنسان. إنه مدير فاشي مريع يعتمد على الكلاب في إرهاب الجميع، بل يؤمن أن الكلاب أفضل من البشر (...). ويلمس الفيلم أيضاً مشكلة الثأر في الصعيد حيث ندرك أن السجين الشاب الذي أحبته زوجة المدير لم يقتل أحداً، وإنما شهد عليه أهله حتى يرفعوا رؤوسهم في البلد. كما يلامس النفاق البرجوازي من خلال حفل يقيمه المدير في مشهد من أجمل مشاهد الفيلم، ويختم سمير فريد قائلاً: «رغم لافتة تقول: «أحد السجون في الأربعينات» التي تظهر في بداية الفيلم، والطرابيش في كل لقطة، فإن الفيلم لم يفقد مضمونه الإنساني العام».

«ليلى»

(١٩٢٨) ٧ فصول (أسود وأبيض)

إخراج: وداد عرفي، إستيفان روستي، عزيزة أمير
سيناريو: عرفي، روستي، أمير مع أحمد جلال
تصوير: توليو كاريني
تمثيل: عزيزة أمير، وداد عرفي، استيفان روستي

حتى اليوم لا يزال النقاش قائماً ومحتدماً حول التاريخ الحقيقي لعرض أول فيلم روائي مصري طويل، وحول تحديد ماهية ذاك الفيلم الذي يمكن اعتباره بحق «أول فيلم مصري» من هذا النوع. وفي انتظار أن يستقر الاختيار على موعد نهائي وعلى فيلم حاسم، يظل المتعارف عليه أن الفيلم المصري الأول هو فيلم «ليلى» الذي عُرض للمرة الأولى، في القاهرة، يوم ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) من العام ١٩٢٧ معتبراً بذلك فاتحة ذلك التاريخ الطويل العريض - تاريخ السينما المصرية، التي كانت ولا تزال هي هي السينما العربية بامتياز، السينما الأكثر اكتمالاً وتأثيراً وحضوراً، في حياة عشرات الملايين من المتفرجين العرب، السينما الوحيدة التي تملك تاريخاً وتراثاً وحضوراً حقيقياً على مدى العقود الماضية من السنين.

إذاً، يوم ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٧ شهدت قاعة سينما «متروبول» القاهرية العرض الأول لفيلم «ليلى» الذي كان وداد عرفي (التركي) قد بدأ تحقيقه فإذا بإستفان (اسطفان) روستي (اليوناني الأصل) يكمله وينهيه، وكان من إنتاج وبطولة عزيزة أمير، التي اعتبرت بهذا الرائدة المصرية الحقيقية للسينما التي حملت بعد ذلك اسم «سينما هوليوود فوق نهر النيل».

نعرف اليوم، بالطبع، أن ألف مناورة ومؤامرة وحكاية كواليس، دارت من حول ذلك الفيلم الأول، وأن ظروفاً عديدة كادت تؤدي به لأن يُقطع ويتوقف عن التحقق قبل إنجازه، كما كانت حال المشاريع العديدة التي عاصرته، ونعرف أيضاً أن من حق الشيليين من أصل فلسطيني بدر وإبراهيم لاما أن يزعما لأنفسهما أنهما صاحبا الفيلم الأول بسبب تحقيقهما لـ «قبلة في الصحراء» في الوقت الذي كانت فيه عزيزة أمير تنتج فيلمها الأول. غير أن هذا كله لا يبدو اليوم مهماً في حسابات تاريخ هذا الفن الذي أعطاه فيلم «ليلى» اندفاعته الحقيقية الأولى.

ومن هنا، مهما كان رأينا اليوم في سذاجة حكاية الفيلم وتوجهه العام وميلودراميته الطاغية وخلطه الطريف بين عوالم البدو والحضر والسواح الأجانب في مصر، ومهما كان رأينا في الأداء المسرحي الصارخ الذي طغى عليه، فإن علينا أن نتذكر أن العرض الأول للفيلم في تلك العشية الخريفية في القاهرة، والذي كان من أبرز حضوره الشاعر الكبير أحمد شوقي والاقتصادي اللامع محمد طلعت حرب، كان الإشارة الأولى إلى ولادة ذلك العالم الغربي، عالم السينما المصرية ـ السينما التي ساهمت طوال عقود تالية، ليس فقط في الترفيه عن المتفرجين العرب، وفي خلق معادل محلي لهيمنة السينما الإيطالية والفرنسية والهوليوودية على أذواق جماهير السينما في العالم، بل كذلك في خلق ما يمكننا اليوم أن نسميه «طبيعة ثانية» لدى المتفرجين. فقد كانت أفلام السينما المصرية، بِغثِّها وسمينها، بجديّها وهزليّها، بما نجح منها فضرب أرقاماً قياسية، وبما فشل فأحيل بسرعة على المستودعات، عاملاً أساسياً في تربية المتفرجين العرب، إلى درجة يمكننا معها أن نقول إن السينما العربية، أكثر من المحيط العائلي وأكثر من المدرسة وأكثر من أي مكان تربية آخر، ساهمت في تكوين الشخصية (المدينية) العربية طوال أكثر من نصف قرن.

كان طول «ليلى» يومها سبعة فصول، وعرض الفيلم أسبوعاً واحداً فقط، لكنه كان نقطة الانطلاق لولادة سينما تراكمت إنتاجاتها فيما بعد، وعرفت نظام النجوم على أوسع نطاق، وساهمت ـ أكثر من أي عنصر آخر ـ في خلق نوع من التحلق العربي من حول مصر، وأدت إلى ولادة «لغة» عربية مفهومة من الشعوب العربية كافة: لغة السينما المصرية، التي حلت بالتدريج محل الفصحى كأداة وحيدة للتفاهم بين شعوب توزعت بهم اللهجات وأبعدتهم بعضهم عن بعض.

وإذا كانت العبارة التي قالها طلعت حرب ليلة العرض الأول للفيلم مخاطباً بطلة الفيلم وصاحبته «إنك يا سيدتي حققت أمراً يعجز عنه الرجال»، تعتبر العبارة الأشهر في تاريخ السينما المصرية، فإن العبارة الأخرى التي قد لا تقل عنها شهرة، هي تلك التي تفوهت بها تلك السيدة نفسها بعد ذلك بسنوات وذلك لمناسبة انعقاد أول مؤتمر للسينما في تاريخ مصر، وهو المؤتمر الذي عقد في عام ١٩٣٦ برئاسة عبد الوهاب رضا باشا، ودعيت فيه السيدة لإلقاء كلمة، فقالت والدموع في مآقيها: «يكفيني فخراً يا حضرات السادة أن صناعة السينما قد تقدمت هذا التقدم الكبير، وأن أكون أنا الضحية والقربان». وبعد أن قالت تلك الكلمات استغرقت السيدة في البكاء عاجزة عن أن تكمل حديثها.

ومع ذلك حين كانت عزيزة أمير تشتغل على فيلمها الأول «ليلى» وتسعى إلى تحقيقه متخطية الكثير من الصعوبات في سبيل ذلك، لم تكن تدرك - بالطبع - أنها ستدخل التاريخ من بابه الواسع بوصفها رائدة وصاحبة الفيلم الأول. وحتى حين رحلت عزيزة أمير عن عالمنا عام ١٩٥٢، لم تكن مدركة إدراكاً تاماً لفحوى دورها التاريخي الكبير. فالحال أن عزيزة أمير حين حققت «ليلى» ومثلته كانت تعتبر نفسها مجرد فنانة اكتشفت في السينما وسيلة تعبير جديدة قد يكون من المفيد والممتع تجربتها، بعد أن جربت المسرح طويلاً.

وعزيزة أمير كانت في الأصل ممثلة مسرحية، ولدت عند أوائل القرن العشرين في مدينة دمياط وكان اسمها الأصلي مفيدة محمد غنيم. وهي نشأت فقيرة ويتيمة، وكان مقدراً لها أن تبقى كذلك لولا انتقالها إلى الإسكندرية حيث قُيِّض لها أن تختلط بالأوساط الأجنبية، فتعلمت مبادئ العزف على البيانو واللغة الفرنسية. ثم كان تعَرُّفها وهي صبية جميلة بشخصية سياسية وأدبية (لم يكشف النقاب عن اسمها حتى الآن كما يبدو)، الذي رعاها وأخذ ينمي مواهبها، ويعرفها على أوساط الفن والأدب، ويقال إنه اصطحبها في رحلات تعرفت خلال واحدة منها بالمخرج الأمريكي غريفيت، فكان أن فتنت بالفن عموماً، وبفن السينما على وجه الخصوص.

«ليلى وأخواتها»

(١٩٧٧)	١٠٠ د. (ألوان)
إخراج:	سيد علي مازيف
قصة وسيناريو:	سيد علي مازيف
تصوير:	(غير متوافر)
تمثيل:	ناديا سمير

يختلف فيلم «ليلى وأخواتها» للجزائري سيد علي مازيف، اختلافاً جذرياً عن العديد من الأفلام العربية التي حُققت في الحقبة نفسها التي حُقق فيها وتناولتها الصحافة والإعلام معاً لمناسبة عروضها معاً في عدد

من المهرجانات والمناسبات. وتتمحور نقاط اختلافه الرئيسية كما يلي:

- ينتمي الفيلم إلى بلد كان لا يزال في ذلك العهد، حديث العهد نسبياً في الصناعة السينمائية، وبالتالي يخط لنفسه أشكال تعبير سينمائية خاصة.

- يخرج الفيلم عن إطار الحركة المتمفصلة حول مشكلة امرأة واحدة، ليقدم أكثر من نموذج نسائي، وأكثر من نموذج للمجابهة.

- يحكي الفيلم عن مجتمع أنجز «ثورته الوطنية» ويسعى إلى إنجاز «ثورته الاجتماعية» وينضوي ضمن الخط الذي يواكب هذه الأخيرة.

- يبتعد الفيلم عن مشكلة المرأة في مواجهتها للرجل، وعن التصدي لمجتمع الحياة الزوجية.

وعبر هذه النقاط الأربع ينبغي تناول الفيلم من منظور مختلف.

في «ليلى وأخواتها» شخصيتان أساسيتان: ليلى العاملة في المصنع المملوك للقطاع العام. ومريم الطالبة التي تتوق إلى استكمال تعليمها العالي. مبدئياً، من المفروض أن ليلى ومريم تعيشان في مجتمع ثوري، سياسياً واقتصادياً، لكن هذا ليس سوى «مبدئياً».. لأن الأمر الذي أكدته التجارب التحررية (أو الاشتراكية) قبل ذلك الحين بسنوات طويلة، هو أنه سيظل هناك ما ينبغي إنجازه ولا سيّما وسط مناهضة التقاليد وثقلها بشكل أكثر عمومية. فنحن لدينا في الفيلم مجتمع متقدم، ولا سيّما في مدنه، حيث تنتشر المصانع والمؤسسات الحديثة، والمرأة حاضرة في الميدان، عاملة أو موظفة، أو مثقفة... وليس فقط كإنسان منجب ومحقق للتكاثر ولإعادة إنتاج المجتمع لنفسه. ولكن في مواجهة هذا المجتمع المتقدم عملياً، ثمة ركام هائل من التقاليد والعادات التي تضع المرأة في منزلة سفلى في السلم الاجتماعي، وتفرض عليها الخضوع للعائلة وللزوج، وأكثر من هذا، للأحكام المسبقة، ومنها النظرة التي تلقي على العاملة التي تحاول الاستجابة لمتطلبات المجتمع الحديث. إنها أقل ما يقال فيها، إنها نظرة قاسية لا ترحم.

إن ما ينبغي على ليلى ومريم (كنموذجين)، فعله، ليس البحث عن عمل أو زوج أو دراسة. فالمرأة لم تعد فقط حرة في الوصول إلى هذه «الأهداف»، بل هي مجبرة أيضاً على العمل، استجابة لمتطلبات الوضع الاقتصادي... إذاً على ليلى ومريم أن تخوضا مرحلة النضال اللاحق: النضال ضد المجتمع الذي لا يزال يفرض على المرأة نوعاً من الوصاية التي لم تعد تتلاءم مع وضعها الاقتصادي.

وهذا النضال، هو المحور الأساس للفيلم: ففي أوج إقبالها على التعليم، وفي أوج انتظارها الوصول إلى الجامعة، يتقدم شاب لخطبة مريم، من طريق الخاطبة، وهي لا تعرفه، وهو يكاد لا يراها. قد يبدو الأمر غير منطقي... لكنها أمور تحدث عادة. والفيلم إذ يواكب عملية الخطبة من طريق الخاطبة، يصل بنا إلى اللحظة التي تنفجر فيها مريم،

وترفض... بل وحتى حين تحاول اللجوء إلى أخيها «المتنور» سياسياً، ويقف هذا ضدها طالباً منها الرضوخ، تتجاوزه وتعلن رفضاً قاطعاً، من الطبيعي القول إن القانون يقف معها فيه.

مقابل مسيرة مريم، هناك مسيرة ليلى، العاملة المتزوجة، التي تجد لزاماً عليها أن تجابه في المصنع مجموعة من العقبات التي تبدو غير عادلة، إزاء وضع يجعل ليلى والعاملات الأخريات يقمن بنصيب كامل من العمل. الوضع الذي ينبغي مجابهته، هو الوصاية الذكورية: سيطرة المدير والوكيل أولاً، وأبوية الرفاق العمال ورفضهم خوض أي نضال تقوده الفتيات أو يحرضن عليه ثانياً. من هنا يصبح على ليلى ورفيقاتها أن يخضن النضال وحدهن ضد سلطتين: سلطة المدير ووكيله، ضمن نطاق الصراع ضد البيروقراطية، وسلطة الرجل ضمن نطاق الصراع ضد التقاليد التي تصر على جعل المرأة دوناً.

لقد اعتمد مخرج الفيلم سيد علي مازيف، أسلوباً سينمائياً غاية في البساطة والشعبية لإنجاز «ليلى وأخواتها»... فهو أدرك منذ البداية أن مثل هذا الفيلم سيفقد مبررات وجوده إن لم يصل إلى المعنيين (أو المعنيات) أنفسهم. وهذه البساطة والشعبية جعلتا للفيلم طابعاً تعليمياً بيداغوجياً (ديداكتيك)، يوضح تماماً ذلك التناقض القائم بين مجتمع يتيح للمرأة أن تعمل وتدرّس، لكنه لا يزال يرفض ما ينبغي أن يواكب هذا، من إعادة بناء مفاهيم العائلة والعلاقات الاجتماعية. الفيلم يوضح خصوصية النضالات التي ينبغي على المرأة أن تخوضها (وبالنسبة إلى الجزائر «لا يزال على المرأة أن تخوضها») ضمن الإطار الكلي لحركة الصراع الطبقي والاجتماعي. ولعل الأهمية القصوى للفيلم، تنبع من كونه يأتي ليؤكد تلك الأزمة العميقة التي يعيشها مفهوما العائلة والعلاقات الاجتماعية، في مجتمع يطرح على نفسه مهمات «بناء الاشتراكية».

والسؤال الذي يطرحه الفيلم هنا (ثم يحاول أن يجيب عنه بوضوح) هو: هل لا يزال من الضروري أن نعتبر الزواج ضمانة للاحترام والحماية، ضمن إطار مجتمع تكاد المرأة فيه أن تكون كفءاً للرجل في كل الميادين؟ وإذا كان من الطبيعي أن يكون الجواب هنا نفياً، فإن الفيلم لا يقف ضد مؤسسة الزواج، إلا في وضعين: حين يكون الزواج عقبة في وجه استئناف المرأة تدريسها أو تعليمها بغية إعداد نفسها لتكون عضواً فعالاً في المجتمع، وحين يكون الزواج مجرد ضمانة وحماية للمرأة... بدلاً من أن يكون «مؤسسة» لكل من طرفيها الرئيسيين دوره الفعال والأساسي والإيجابي فيها. والرفض في الفيلم يأتي من طريق شخصيتيه الرئيسيتين: ليلى التي تقود الإضراب حتى نجاحه، مخترقة حاجز الأفكار الرجالية المسبقة، في المصنع، ومريم التي ترفض أن تقاد كالنعجة إلى دكان الزوجية. وعلى هذا النحو يقدم لنا الفيلم شخصيتين، تنجز كل منهما تحررها بنفسها، وبفضل وضع اجتماعي أتاح لها مثل هذه القدرة على الإنجاز.

على الرغم من ان الفيلم لا يمكن اعتباره من الأفلام المهمة على الصعيد الفني أو السينمائي، فبساطته المقتربة أحياناً من التبسيطية تحول دون هذا، وتعليميته الشعبية تمنعه من أن يكون أكثر اقتراباً من تعقد الفن وتركيبيته، على الرغم من هذا يمكن اعتبار «ليلى وأخواتها» واحداً من الأفلام الفعالة والجذابة بالنسبة إلى السينما الجزائرية. من هنا أهمية الإشارة إلى الشكل الفني الذي اتبعه الفيلم:

فهو أولاً، سار على خطوات حبكة روائية بسيطة وواضحة رغم تداخل أحداثها وشخصياتها.

وهو، ثانياً، قدم هذه الحبكة من طريق تمثيل بسيط وهادئ لامغالاة فيه ولا افتعال، فبدت الشخصيات متماسكة، واقعية وإن وسمها المخرج بشيء من الكاريكاتورية.

وهو، ثالثاً، استخدم تصويراً واضحاً مباشراً، ولقطات طويلة وموسيقى شعبية، وأعطى مجالاً واسعاً لتحرك بعض المشاهد والشخصيات التقليدية. ولعل هذا كله، هو الذي يشفع للفيلم ضعفاً في تركيبه الدرامي، وشيئاً من «السواد والبياض» في التعامل مع الأمور، وشيئاً من الميكانيكية في بعض مشاهده (ولا سيما مشهد التحريض على الإضراب في المصنع، وهو مشهد أتى شبيهاً ببعض ما تزخر به السينما الصينية، من مشاهد يبدو فيها الصراع، وكأنه نزاع بين الخير والشر).

إن البساطة التي تحرك بها الفيلم، ووضوحه، جعلاه قادراً على أن يطرح قضية المرأة بأسلوب هادئ وقادر على الوصول إلى المعنيات بها... وأيضاً إلى المعنيين (الذين لم يعدموا من ينطق باسمهم ويهاجم الفيلم معتبراً إياه «خطراً على الأخلاق العامة»). والفيلم، في طرحه قضية المرأة، بدا إلى حد كبير، نموذجاً لسينما شعبية تحريضية وتعليمية، يحتاج إليها الجمهور في البلدان النامية احتياجاً كبيراً، كعنصر مساعد على اكتسابه وعياً متجدداً وحاسماً بقضاياه، هذه القضايا التي تجسد هنا مسألة علاقة المجتمع بالمرأة التي تساهم في صنعه، ويتمنى لو لا يعترف بهذا!

«ليه يا بنفسج؟»

(١٩٩٣) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: رضوان الكاشف
قصة وسيناريو: رضوان الكاشف، سامي السيوي
حوار: سامي السيوي
تصوير: رمسيس مرزوق
موسيقى: ياسر عبد الرحمن
تمثيل: فاروق الفيشاوي، لوسي، نجاح الموجي

بين القاهرة وروتردام وباريس في عام تحقيقه وعروضه الأولى، حاز فيلم رضوان الكاشف الأول هذا ثلاث جوائز بارزة، وكشف للجمهور مخرجاً مميزاً قادراً على صياغة شاعرية الحزن بشكل لم تعهده السينما

العربية من قبل... ومنذ البداية ظهر واضحاً أن «ليه يا بنفسج؟» هو أيضاً تحية غير مباشرة إلى أدب الستينيات في مصر بمناخاته وعوالمه. اللقطة الأولى في الفيلم تبدو في حد ذاتها وللوهلة الأولى، أقل لقطات الفيلم جمالاً، من الناحية التكوينية. فالديكور رمل صحراوي كأنه بلا نهاية، وهناك شيء من الحرارة المتعبة يخيم على المكان. والأشخاص الثلاثة الذين يشغلون حيّزاً من ذلك الديكور الصحراوي الأجرد، ينظرون إلى اللامكان، ويعزفون على آلاتهم الموسيقية دون أن يعبأوا بما إذا كان ثمة جمهور يستمع إليهم. والحقيقة أن ليس ثمة جمهور في هذا المكان الصحراوي، ولو اقتربت الكاميرا من وجوه العازفين للاحظت تناقضاً كبيراً بين التعابير التي تحملها سمات هذه الوجوه، وبين إيقاع العزف نفسه. فالعزف ينتمي إلى عالم مرح لا شك فيه، وإلى رغبة في العيش ومواصلة الحياة رغم كل شيء. أما سمات الوجوه فتنتمي إلى الديكور الصحراوي وخوائه وحرارته القاتلة. فهل ننطلق من هنا لنقول استطراداً إنه ندر لفيلم أن حمّل مشهده الأخير كل هذه الدلالة التي تربطه بعنوانه؟ وبكلمات أخرى: إن حمله كل ذلك الحزن والأسى الذي ينبعث من مطلع أغنية صالح عبد الحي المعروفة: «ليه يا بنفسج بتبهج وأنت زهر حزين؟».

هذا السؤال الذي يطرحه صالح عبد الحي، مغني الثلاثينات الشهير، على البنفسج، أوليس هو هو الذي يطرحه الفيلم على شخصياته الرئيسية الثلاث؟ واستطراداً، أوليس هو هو السؤال الذي يتوجب علينا أن نطرحه على رضوان الكاشف نفسه، مخرج فيلم «ليه يا بنفسج؟»، وبعد ذلك على كل أولئك المبدعين العرب الذين يسابقون الزمن السميك والموت البطيء، ليخرجوا من صلب همومهم، وهموم مجتمعاتهم، أعمالاً تبهج كالبنفسج؟

فيلم «ليه يا بنفسج؟» فيلم حزين. ونادراً ما اتسم عمل سينمائي عربي بمقدار الحزن الذي ينضح به فيلم رضوان الكاشف. والمخرج لا يحاول أن يخفي مصدر حزنه: إنه الإحباط الذي يعيشه أبناء أجيال أقبلوا على الحياة وهم مفعمون بالأمل، لكن هذا الأمل سرعان ما تبدى سراباً، وسرعان ما خابت الأحلام واستحال كل مشروع للخروج محاولة للضياع أو الموت. وما موت علي بوبي رابع الأصدقاء الذي لا نراه إلا في اللحظات الأخيرة من الفيلم، سوى المؤشر الوحيد إلى اتجاه الريح. والحال أن علي بوبي هو الشخصية الرئيسية في «ليه يا بنفسج؟»، يتجلّى في غيابه أكثر مما في حضوره.

فهذا الهامشي الذي عرف كيف «يخرج من الحارة» باكراً، غدا المثال والأسطورة بالنسبة إلى رفاقه، وغدت قصة نجاحه أملهم الوحيد. ومن هنا نراه يطالعنا، عبر غيابه الجسدي وحضوره الأسطوري، منذ لحظات الفيلم الأولى. وبالنسبة إلى أصدقائه الثلاثة أحمد (فاروق الفيشاوي) وعباس (نجاح الموجي) وسيد (أشرف عبد الباقي)، لا بأس أن يظل كل شيء مؤجلاً، ولا بأس من الغوص في الألاعيب ومناورات الحياة اليومية، ريثما

يتيسر لكل منهم سبيل أن يكون علي بوبي جديداً، ليصبح بدوره أسطورة النجاح عبر الخروج من الحارة، من حياة البؤس والهامش، ومن رتابة اليومي.

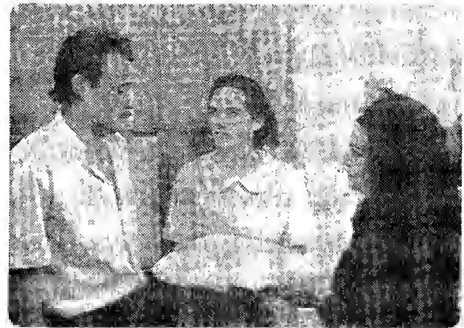
هذا هو الإطار الأسطوري الذي يضع فيه رضوان الكاشف شخصياته، ويحركها ببطء في تصادم علاقاتها. يحركها في اليومي، وكل منها يتطلع إلى الأسطوري، إلى حكاية النجاح المقبلة. ولأن رسم اليومي الرتيب الذي لن يخرقه سوى الخروج، هو المحور الأساسي لفيلم «ليه يا بنفسج؟» كان من المستحيل رسم حكاية تمفصل الفيلم. فوجود حكاية هنا، لا يستقيم مع هامشية الأصدقاء. فالشرط الأساسي للهامشية خلوُّها من المفاجآت، من الحكايات. ومن هنا لم يكن غريباً أن يعلن رضوان الكاشف تأثره بكتّاب الستينيات في مصر، فيهديهم فيلمه. فهؤلاء، من إبراهيم أصلان إلى محمد البساطي، ومن سعيد الكفراوي إلى يحيى عبد الله مروراً ببهاء طاهر وغيره، صنعوا أدباً يقف ضد الحكاية، أدب مناخ، أدب الانتظار ورتابة الحياة والتصادم بين الشخصيات وبين الواقع والأحلام، تصادماً يمنع حدوث أي تبدل أساسي، ولو على صعيد التحول السيكولوجي للشخصيات. ما أراد هذا الأدب قوله، وما يسعى رضوان الكاشف ومشاركه في كتابة السيناريو والحوار سامي السيدي قوله، إنما هو هذا اليومي الذي يتكرر إلى ما لا نهاية، مع وعد دائم بالتغيير وتجدد الأمل رغم كل ضروب الإحباط. فهل نحن بعيدون جداً من المنتظر، من دون أن يأتي أبداً؟

حول موضوعه هذا، يبني رضوان الكاشف مناخاً تمثله حارة، هي أقرب إلى حارة «الكيت كات» كما رسمها داود عبد السيد منطلقاً من «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، منها إلى حارات نجيب محفوظ أو صلاح أبو سيف. فالحارة هنا هي العالم المغلق، العالم/ الرمز، الذي تسير فيه الحياة ببطء ورتابة من دون أي أمل بحدوث أي تغيير في أو من الداخل. الأمل الوحيد يكمن في الخروج من هذا العالم ـ مثلما هو حال الشاب والفتاة الراغبين بدورهما في الخروج من حارة «سلطان المدينة» التونسية كما صورها المنصف ذويب.

أمام استحالة تغيير الداخل استحالة نهائية وقاطعة إذا صدقنا رضوان الكاشف والمنصف ذويب وداود عبد السيد؛ أمام الرتابة المطلقة لهذا العالم الصغير/ العالم الرمز كما قلنا، تصبح كل الآمال منصبَّة على رهان الخروج. ولأن الخروج يرتبط بأسطورة النجاح كما مثلها ـ وسنرى لاحقاً درجة زيف هذا المثال ـ علي بوبي، يعيش أصدقاء «ليه يا بنفسج؟» الثلاثة في حلم الخروج، خالقين في انتظار ذلك نوعاً من التضامن بينهم وبين العديد من الشخصيات الهامشية الأخرى؛ وكل الشخصيات في «ليه يا بنفسج؟» هامشية على أي حال. وهذا التضامن ينطلق من خوف مشترك بين الأصدقاء الشبان، من أن يؤول مصيرهم إلى ما آلى إليه مصير النماذج المطروحة أمامهم: عيد الذي انتهت أحلامه في أن يصبح مغنياً، ذات يوم، فتنبه نهائياً إلى

أنه ضرير، وتخلت عنه زوجته لتتزوج جاره؛ ومسعود، سائق العربة الذي تحطمت أحلامه في أن يكون أباً، لذلك راح يعتصر حزنه وخواء حياته كلها وهو يراقب أطفاله يموتون واحداً بعد الآخر.

ونسجل لرضوان الكاشف في مجال رسمه للشخصيات، أنه عرف كيف يوجِد لكل شخصية معادلاً: نادية لوسي عاشت فترة مع سارق الحمير، فواز، لتقع بعد ذلك في حب أحمد. لكنه يصدها فتتزوج صديقه عباس كي تظل قريبة منه، ثم تسرق مع هذا الأخير العربة التي وضعها أحمد في تصرف أصدقائه وعيشهم المشترك، وكان ورثها من عمته. فبالنسبة إلى الهامشيين، لا يجوز لأحد أن يمتلك شيئاً بمفرده. لكن عباس المتسرع وغير القادر على انتظار تحقق حلم الخروج إلى النهاية، يحاول أن يخرق قواعد اللعبة ثم يعود دون أمل بأحمد، في الوقت الذي يعيش صديقه سيد علي حلم الزواج منها.



ولئن كان علي بوبي يمثل بالنسبة إلى أصدقائه حلم الخروج، فإن «فتاة القصر» التي لا نراها إلا عبر أحلام أحمد تمثل أيضاً بالنسبة إليه حلماً يرتبط بحلم الخروج المستحيل. «فتاة القصر» وعلي بوبي، هما نقطتا الأمل بالنسبة إلى أحمد. وأحمد هو محط أمل لوسي ونادية، ونادية محور غرام عباس وفواز. هذه الازدواجية التي تطالعنا في كل لحظة من لحظات الفيلم، تطالعنا كذلك في التصرفات: نادية تساعد أحمد على سرقة الحمار من فواز، بعدما كانت تواطأت مع فواز على سرقته! ثم تساعد عباس على سرقة العربة. وسيد يُطرد من المختبر الذي يعمل فيه بعد انكشاف سرقته للأرانب ليأكلها مع أصدقائه.

هذا التكرار للتصرفات، مع تحميلها في كل مرة دلالة مختلفة تماماً عن دلالتها الأولى، هو الذي يعطي لهذا الفيلم جزءاً من جدته وطرافته. ففي عالم الحارة الرمزية هذا، يجب أن تنتظم الأحداث الصغيرة في توالد تصاعدي، وفي تشابه - ولكن في اختلاف من ناحية المنظور والنتيجة - بعضها مع بعض، وذلك بهدف ضرب البعد الوعظي الذي يفترض به أن يستدعي على الدوام رد فعل واحداً: فالسرقة مدانة أساساً، من الناحية الأخلاقية. ولكن المسألة تصطبغ بالنسبة حين ننظر إليها انطلاقاً من فاعلها أو الغاية المتوخاة منها.

قد لا تكون هذه كلها، في نهاية الأمر، سوى تفاصيل صغيرة. ولكن في فيلم مثل «ليه يا بنفسج؟» تصبح التفاصيل الصغيرة هي الأساس، لأنها التراكم الذي يقود إلى الموقف النهائي، الموقف الذي يصبح تكثيفاً لكل ما سبق. فحين تصل أحلام الأصدقاء إلى ذروتها،

وتكاد تختمر لديهم رغبة الخروج للسير على منوال علي بوبي، يعود الأخير إلى الحارة، ولكن ليس عودة المنتصر، بل عودة المهزوم. يعود وقد أصيب بطلقة رصاص تقضي عليه، وسط حزن أصدقائه وذهولهم.

وهكذا، خلال أقل من دقيقتين ينسف رضوان الكاشف الأساس الذي انبنت عليه أحلام الأصدقاء. فما هو النجاح الذي حققه علي بوبي؟ لقد كشفته اللحظات الأخيرة لنا مجرد لص، خرج من عالم السرقات الداخلية الصغيرة، غير المؤذية في نهاية الأمر والتي يمارسها فواز أو سيد أو عباس، أو أي فرد آخر من أفراد الحارة، إلى عالم السرقات الكبيرة التي إن فشلت يُقتل القائم بها ويعتبر خارجاً على القانون، وإن نجحت يصبح صاحبها من رجال الأعمال وسادة المقاولات. وحالة علي بوبي تقول لنا إن النجاح استثناء، مجرد استثناء للقاعدة.

هذا هو الخط الذي رسم عليه رضوان الكاشف فيلمه الأول، هو الذي درس الفلسفة والسينما وعمل كمساعد مخرج في أكثر من عشرين فيلماً، قبل أن يخوض هنا تجربته الأولى فيكشف عن حساسية وأناقة في رسم المناخ، وعن مقدرة تفوق المتوسط في التعامل مع ممثليه، علماً أن معظمهم يعتبر نجماً في القاهرة، ومعروف كم أن التعامل مع النجوم صعب! وعن إدراك للعبة التصعيد في الفيلم حتى لحظة التوتر الأخيرة، حتى وإن كان أداء شوقي شامخاً، وانفعالية أصدقائه المتحلقين من حوله، حطمت وتيرة التصعيد في هذا المشهد الذي كان يفترض به أن يكون مفتاح الفيلم.

«مئة يوم لوجه واحد»

(١٩٧٢) ١٠٠د. (أسود وأبيض)

إخراج: كريستيان غازي
قصة وسيناريو: كريستيان غازي
تصوير: غسان هارون، يوسف عنتر
موسيقى: من أعمال شنوكهاوزن
تمثيل: مادونا غازي، ريمون جبارة، ميشلين ضو

كان كريستيان غازي يعتبر نفسه، بكل وضوح، ماركسياً لينينياً «ينتمي» إلى أكثر تيارات اليسار المتطرف تطرفاً ووضوحاً، ما يجعله ينفي عن نفسه دائماً صفة الانتماء الطائفي. وهو كان في الأصل شاعراً، يكتب شعره بالفرنسية وينشره في المجالات الطليعية الأدبية مترجماً إلى العربية أواخر سنوات الخمسين وأوائل سنوات الستين.

وهو خاض، أيضاً، المسرح اللبناني ممثلاً ومساهماً في أكثر المسرحيات طليعية. وهو إذ شعر ذات يوم أن هذا كله ضيّق عليه وعلى القضايا التي يحملها ويريد التعبير عنها، التفت ليجد في السينما سلاحاً نضالياً جديداً. ما جعله، حقاً، أول مثقف لبناني يلتفت إلى السينما ويحاول ممارستها كفعل ثقافي نضالي، وليس كمهنة جماهيرية.

طبعاً كان الوصول إلى «الجماهير العريضة» هدفاً له، بل كان حلماً... لكنه كان

يعرف حدود اللعبة، ومن هنا ظل ونتاجاته في إطار نخبوي حالم.

والتفات كريستيان غازي إلى السينما، جاء إثر هزيمة العام ١٩٦٧ حيث كان من المنطقي لـ «ماركسي لينيني» من طينته أن يجد موضوعه الأول لفيلم سينمائي لدى برتولد بريخت، وهكذا تحولت مسرحية «بنادق الأم كارار» البطولية إلى فيلم حمل عنوان «الفدائيون» (١٩٦٧)، وحاول غازي من خلاله، وبفضل ميزانية متقشفة وتعاون عدد من الفنانين معه، دون أجور تقريباً، أن يجد بعض التفسير وبعض الأمل وبعض الإصلاح في الواقع العربي بعد هزيمة حزيران/ يونيو. لكن هذا الفيلم الأول لم يحقق أي نجاح. بل يكاد لم يسمع به أحد. ومن هنا حين يصار اليوم إلى الحديث عن كريستيان غازي كسينمائي، ينصب الحديث كله من حول فيلمه الثاني «مئة وجه ليوم واحد» (١٩٧٢) الذي حققه بفضل دعم لا بأس به ناله من مؤسسة السينما السورية التي كانت، في ذلك الحين، وتحت إشراف حميد مرعي تساهم في تأسيس ما كانت تعتبره «سينما عربية بديلة».

والحقيقة أن مواصفات «مئة يوم لوجه واحد» تتطابق إلى حد كبير، مع تطلعات تلك السينما البديلة: موضوع جدي وإشكالي، لغة سينمائية تحاول أن تكون حديثة، شخصيات تكاد تكون صورة لنماذج من المثقفين العرب، وأسئلة فلسطين والوضع العربي العام لتغليف هذا كله. أما التمثيل فكان من أداء عدد من أبرز وجوه المسرح اللبناني «المثقف» في ذلك الحين من الراحلة مادونا غازي (زوجة كريستيان) إلى ريمون جبارة ومن جلال خوري إلى صلاح مخللاتي وميشلين ضو.

من الصعب اليوم، أن نلخص ما «يحدث» في هذا الفيلم الذي يكاد لا يحدث فيه شيء! فهو أشبه بفن «الهابننغ» حيث الحوارات والمواقف والعلاقات بين الشخصيات هي الأساس، من دون حبكة. باختصار شديد هو فيلم أفكار.

ولعل في تلخيص الناقد الراحل سمير نصري له، إنصافاً ما، إذ يقول: «ينطلق كريستيان غازي من القضية الفلسطينية ليصل إلى الإنسان (الرجل) العربي ذي المئة وجه. يتكلم عن صراع الطبقات وتحركات الجماهير، عن الفنان والثورة عن اللامبالاة والحيرة. الحق والباطل. الموت والحياة. الصداقة والحب والخوف. فيلم «مئة وجه ليوم واحد» هو كل هذا... فيظهر الفيلم وكأنه حصيلة للوضع السياسي والاقتصادي العربي».

وانطلاقاً من هذا الوصف الصائب يمكننا أن نشير إلى أن مصير هذا الفيلم كان عدم النجاح، بل أكثر من هذا: عدم الوصول ولا حتى إلى الطبقة المثقفة التي كان الفيلم يخاطبها ويتحدث عنها.

أما غازي فإنه يتحدث عن فيلمه في ذلك الحين قائلاً ـ وهو يشرح، وإن بشكل موارب، سبب عدم نجاح الفيلم ـ: «لقد حاولت هنا في هذا الفيلم أن أرسم تناقضات الشعب الفلسطيني في الإطار الأوسع المكوّن من

تناقضات الحياة العربية - وبالتالي الحياة الطبقية لمختلف البلدان العربية. في رأيي، إن هذه التجربة كانت على الأغلب مهمة على عدة مستويات، وفي بادئ الأمر، لقد ساعدتني كي أقف على وعي الفلسطيني لنضاله، بصورة أكمل. وساعدتني كي أفهم كم هي عظيمة المعطيات الفنية العربية، دون أن تكون محددة ببنيات قائمة، كونها تشكو من غياب بنية تحتية سينمائية ضرورية. ولقد ساعدتني أيضاً كي أفهم مدى عدم استعداد المشاهد العربي للمشاركة، ليس فقط بإعادة النظر في شروطه الحياتية، وأيضاً بصورة رئيسية مدى تخوفه من ضرورة التفكير للتوصل إلى تنظير لا بد منه لواقعه العربي»... وإذ يقول كريستيان غازي هذا يضيف، أنه «عائد إلى واقع الإخضاع الجماعي الذي يتعرض العربي له، هو وأبناء وطنه في كل أقطار الحياة العربية والى ما يهدده من وضع يجبره على مجابهة حياة استهلاكية تتزايد بصورة مستمرة».

كلام كبير بالطبع. وكلام سيبدو لمن يشاهد الفيلم، بعيداً عنه جداً، من خارجه. بل لربما سيبدو الأمر أن المتفرج سيكون عاجزاً عن فهم أي شيء من مقاصد الفيلم وتطلعاته، إن هو لم يقرأ ما يقوله عنه مخرجه. أو حتى الناقد سمير نصري.

أما بالنسبة إلى كريستيان غازي نفسه فإنه أعلن بُعيد تحقيق الفيلم أنه ينتمي «بحكم عمري إلى تيار جديد من السينمائيين، شباباً أو غير شباب كانوا. المهم أنني لا اشعر بأي انتماء. وعلى نقيض ذلك أعتقد أنني أتيت إلى السينما كون هذا الشكل من التعبير البشري يحتوي على إمكانات أكبر، وبنفس الوقت أصغر، من الأشكال التي سبقتها. وإذا كنت قد اخترت السينما فذلك يعود أيضاً إلى إرادتي في رفض ما أنجز في السابق في هذا الميدان».

«مارا»

(١٩٨٩) ٧٠د. (ألوان)

إخراج: مارون بغدادي

سيناريو وحوار: مارون بغدادي، دانيال بولانجيه

تمثيل: ريشار بورنجيه، ماري ترانيتنيان

في العام ١٩٨٨ حقق مارون بغدادي هذا الفيلم الذي عرضته التلفزة الفرنسية وسط الاحتفالات بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية. ولم يكن ذلك مصادفة بالطبع، إذ إن الفيلم الذي أُنتج ضمن إطار سلسلة أفلام حملت عنواناً رئيساً هو «ثنايا الثورة» يتحدث عن مارا، أحد أبطال تلك الثورة. عن حياته وتعقيداتها وكيفية انتمائه إلى العمل الثوري ومقتله في نهاية الأمر على يد شارلوت كورداي.

وفي هذا الفيلم خرج مارون بغدادي أخيراً، وللمرة الأولى، من عباءة لبنان والحرب اللبنانية، بعد انغلاق طال أمده داخلها. ولكن هل تراه خرج حقاً؟

كان «مارا» فيلماً عن الثورة الفرنسية وعن أحد أبطالها. ولربما كانت المصادفة هي التي جعلت الاختيار يقع على مارون بغدادي

لكي يقوم بإخراج الفيلم. كان من الممكن، بالطبع، أن يتم اختيار أي مخرج آخر. والحال ان السلسلة نفسها تتألف من حلقات حققها مخرجون عديدون (معظمهم من أصحاب الأسماء الكبيرة في السينما الفرنسية). ومن هنا فإن الصدفة جعلت «مارا» من نصيب بغدادي. ولكن إذا كان لعبارة «صدفة سعيدة» من دلالة واقعية، فإن هذه الدلالة تبرز بكل زخمها من خلال هذا الاختيار. فإذا كان في وسع المرء أن يدهش أول الأمر قبل مشاهدة الفيلم متسائلاً: «... ولكن ما دخل مارون بغدادي بثنايا الثورة الفرنسية وخفاياها وألعابها ومجرميها؟»، فإنه ما إن يشاهد الفيلم ويصل إلى المشهد الأخير منه حتى يجد نفسه قادراً على فهم بعض الأمور في شكل أوضح، حيث سيخيل له وكأن مارون بغدادي، في المشهد الأخير من الفيلم، أعاد ثريا بطلة «حروب صغيرة» وجعلها توجه إلى مارا، وهو في «البانيو» تلك الطعنة التي كان من شأنها أن توجهها إلى طلال في مشهد أخير من «حروب صغيرة».

أو لنقل، من ناحية ثانية، إن المشهد الأخير ربما كان حمل جريمة قتل الأب (مارا كأب للثورة تقتله الثائرة الخائنة شارلوت كورداي) طقوسية ظل طلال نفسه يحوم حولها وهو يحاول أن يقنع نفسه وأمه بأن أباه المخطوف قد مات وانتهى في «حروب صغيرة».

ولكن لماذا نركز على هذا في حديثنا عن مارون بغدادي؟

ببساطة لأن قتل الأب وصل هنا إلى بُعد طقوسي، يكاد يكون هندسياً. من دون أن يعني هذا بالطبع أن «مارا» هو مجرد استمرار لـ «حروب صغيرة» (عبر تحقيق مشهده الأخير لما عجزت ثريا عن تحقيقه في «حروب صغيرة»، مثلاً). ومن دون أن يعني أن بغدادي حقق عبر «مارا» فيلماً ذاتياً آخر، هو مؤلفه، بل بالعكس، سيبدو لنا «مارا» فيلماً محققاً تحت الطلب انطلاقاً من حكاية جاهزة سلفاً، عن شخصية حدد لها التاريخ أكثر من صورة ممكنة، وعن سيناريو كتبه أديب فرنسي معروف، هو دانيال بولانجيه، ليس من شأنه - في أي حال من الأحوال - أن يرضى بأن يكون مجرد ظل سينمائي شاب آت من لبنان همه «أن يعلم الفرنسيين كيف يصنعون فيلماً حقيقياً عن ثورتهم» (وهذا الكلام الأخير ليس من عندنا، بل ننقله في شكل يكاد يكون حرفياً، عما قالته صحيفتا لوموند وليبراسيون عن الفيلم).

صحيح أن «مارا» هو في المقام الأول، فيلم عن الثورة الفرنسية - وذلك هو مبرر وجوده على الأقل - فيلم يتناول تلك الثورة عبر واحد من أبطالها، عبر «مارا» ابن الشعب البار (كما كان يصفه أولئك الذين أسبغوا على الثورة وتقلباتها آيات البطولة وجعلوا مساواتها جزءاً من ضرورات الحتمية التاريخية)، و«المحرك الأول للإرهاب الثوري القاتل»: (في نظر أولئك الذين وجدوا في مارا كما في روبسبيير، كما في دانتون، حججاً تساعدهم على إسباغ هالة قدسية على مواقفهم المعادية للثورة).

وهنا لا بد من أن نفتح هلالين لنشير، أيضاً إلى أن فكرة تقديم حدث جماعي مهم، عبر شخص يجسد هذا الحدث، طبعت معظم أفلام مارون بغدادي. ومن يعرف بغدادي جيداً يعرف أن هذا المبدأ رافق ليس فقط مسيرته السينمائية، بل أيضاً مسيرته السياسية وربما الحياتية، إذ لم يكن من النادر له أن ينظر إلى الأحداث الكبرى، في آلامها وتقلباتها، عبر مرشح دائم هو شخص يحل لديه مكان الأب أو الأم أو «الأخ الأكبر».

ونقفل هنا هذين الهلالين، لننتقل إلى مارا نفسه فنلاحظ أن الصورة التي يقدمها دانيال بولانجيه ومارون بغدادي لهذا الثائر الشهير، لا تنتمي مباشرة إلى أي من الصورتين المعهودتين عن مارا: صورة اليسار المبجلة له، وصورة اليمين المدمرة له.

مارا هنا هو مزيج من الصورتين، بل هو بالأحرى، الصورتان متماهيتان تماماً، وقد عرف صانعا الفيلم كيف يخرجان بها من كتب التاريخ، إلى هشاشة الحياة. مارا هنا إنسان يحمل تناقضات البشر، عيوبهم وأحزانهم، خوفهم وبطشهم، نهمهم وتحفظهم. بل، وأكثر من هذا، يحمل إلى حد الإحراج كل تلك القدرة على أن يكون وحشاً وحنوناً في الوقت نفسه. مارا المرسوم هنا، ليس البطل الثوري فقط، بل هو الطفل الذي تربى على «الطبيعة» وصعقه الجنس منذ بداية حياته، وعاش كل نجاحاته، انطلاقاً من خيبته وإخفاقه المؤكدين: يطرد من الجامعة الفرنسية فيشتري شهادة الدكتوراه في الطب من بريطانيا، يفشل في ممارسة الجنس انطلاقاً من مركبات نقص جديرة بأن يحللها فرويد بدائي، فيمارس شتى أنواع الشذوذ، وسط أكوام من القاذورات، التي تبدأ بجلده الملتهب المصاب بنوع عصي من الأكزيما، وصولاً إلى هوسه المجنون بالقتل، وفرحه الطاغي أمام الاختراع «الجديد» آنذاك: المقصلة التي يقول ما إن يراها ويطلع على إمكاناتها العجيبة، والابتسامة تعلو شفتيه النهمتين سنقتل بها مئة ألف!». أما الطب الذي هو في الأصل وسيلة لشفاء الإنسان من آلامه، فإنه يتحول لدى مارا إلى «مجاز» إلى وسيلة للتخلص من المرض: بالنسبة إليه الشعب مريض ولا يستقيم وضعه إلا بقطع أعضاء فاسدة فيه.

بطل ثوري مارا، لكنه يعيش يومه في خوف دائم ـ هل تراه يختلف في هذا عن كل أولئك الأبطال الثوريين الذين عرف مارون بغدادي قصصهم أو عايشها؟ ـ وخوف مارا ليس من أعداء الثورة بل من رفاقه فيها، من «الجيروندييين» و«الجبليين». يعرف مارا ان الثورة تأكل أبناءها. ومارون يعرف هذا بدوره، وبالتحديد منذ صعقه إعدام سالم ربيع علي (سالمين) في اليمن الديمقراطي، في أواخر السبعينيات من القرن الماضي وهو كان عرفه شخصياً خلال زيارة قام بها لليمن عاد منها شديد الحزن (...).

هنا، في هذا السياق بالذات، لا يعود من قبيل المصادفة على الإطلاق، أن يحقق مارون بغدادي كل هذا النجاح في تعاطيه السينمائي مع الثورة الفرنسية. ويبدو فيلمه عنها أكثر

صدقاً من بقية أفلام سلسلة «ثنايا الثورة». فالحال أن زملاء بغدادي من المخرجين الفرنسيين الذين خاضوا التجربة نفسها كان العهد طال بهم كثيراً، عن حقيقة الثورات ومآسيها. بل حتى الذين عرفوا جيداً كيف أن الثورة البولشفية - التي كانت بدورها أملاً كبيراً للشعب والمثقفين - انتهت إلى أكل أبنائها بعضهم بعضاً، فتمكن ستالين من أن يصفي كل رفاقه، بمن فيهم تروتسكي، مؤسس الجيش الأحمر. خلال محاكمات موسكو، كانوا قد اعتادوا على إلصاق كل شيء بهمجية ستالين نفسه.

أما بغدادي فكانت التجارب الحية التي عاشها بنفسه في شرقه الأوسط «اللذيذ» - على حد تعبيره الساخر - ماثلة في ذهنه، من هنا جاء رسمه لمارا صادقاً حياً، وأشبه بأمثولة سياسية. ولكن لا يتعين علينا هنا أن نعتقد أن مخرجنا اللبناني جعل من فيلمه عن مارا بياناً سياسياً معادياً للثورة. لقد جعله بالأحرى بياناً عن الخيبة. وهذه الخيبة - بالأحرى هذه المرارة التي تعامل بها مارون بغدادي مع رسالة فيلمه - تتمثل بالوجه الآخر للميدالية: شارلوت كورداي، الفتاة الثورية الآتية من مدينة «روان» والتي - وإن كان الفيلم يستند إلى الحقيقة التاريخية ليصور لنا إقدامها على قتل مارا في الحمام، وذلك تنفيذاً لخطة مرسومة سلفاً من قبل مجموعة من المتآمرين - تتحرك في نهاية الأمر انطلاقاً من دوافع شخصية عنوانها الخيبة.

«مجنون ليلى»

(١٩٩٠) ١٩٥ د. (ألوان)

إخراج: الطيّب الوحيشي
سيناريو: الطيّب الوحيشي
عن كتاب لأندريه ميكال
حوار: أندريه ميكال، الطيّب الوحيشي
تصوير: رامون سواريز
موسيقى: صافي بوتلة
تمثيل: طارق آكان، نيكول انكا، صافي بوتلة

لم تكن المرة الأولى التي تنقل فيها إلى الشاشة الكبيرة حكاية ذلك الحب المجنون الذي عاش، منذ عصور ما قبل الإسلام، حتى اليوم، من خلال إشعار قيس بن الملوح، العاشق الموله بابنة عمه ليلى، كما عاش من خلال الأسطورة التي كانت من نصيب هذا الحب. فالحكاية شكلت خلفية أفلام عديدة، منها ما هو عربي ومنها ما هو عالمي أيضاً.

ولعل في إمكاننا أن نذكر في هذا السياق، المخرج الأرمني - الجورجي سيرغاي باردغانوف الذي استلهمها، عن أصل فارسي على الأرجح، في فيلمه «عاشق كريب». ومن دون أن نحصي عدد المرات الذي استلهمت الأسطورة فيها عربياً، بشكل مباشر أو غير مباشر، يمكننا أن نؤكد أن الحكاية أفلمت دائماً، ولكنها نادراً ما حققت نجاحاً عندنا، وربما يكمن السبب في أن ما قد يبدو أسطورياً رائعاً على الورق، سيفقد جزءاً من أسطوريته (وجماله بالتالي) إن هو صار صورة على

الشاشة، من دون أن يكون ثمة وسيط يستخدم الشاشة ليبدو كما لو أنه هو من يروي الحكاية (كورس على الطريقة اليونانية، أو مجرد راو...). وهذا ما أدركه بارادجانوف الذي عرف من طريق الوسيط كيف يبقى الأسطورة أسطورة حتى في صورتها المباشرة على الشاشة.

الطيِّب الوحيشي لم يلجأ إلى هذه الاستراتيجية، بل سعى، مثل سابقيه إلى تصوير الأسطورة مباشرة على الشاشة وكأنها حكاية حقيقية تتابع فيها الأشعار مع مجريات الحكاية بشكل يبدو فيه كل من العنصرين منفصلاً عن الآخر. ما أفقد المتفرج شعوره بأنه حقاً أمام عمل أسطوري يروى له، وعليه هو أن يعيشه في خياله، تساعده الصورة على ذلك.

ونعرف طبعاً الحكاية التي يرويها لنا المخرج هنا: فقيس يقع منذ طفولته في حب ليلى التي تبادله الشعور نفسه وينظم في حبها قصائد غزل تثير غضب أهلها؛ إذ فضح قيس الحب أمام الناس جميعاً وهو أمر ليس مقبولاً في حياة البادية، ما دفع الأب إلى رفض زواج قيس من ابنته، بل ويزوجها إلى آخر. وتزف ليلى رغماً عنها، ويكتشف قيس ذلك وقد بات يُعرف بالمجنون، فيصيبه الذهول ويهيم على وجهه لا يلوي على شيء رافضاً أن يغادر المكان الذي رأى منه الهودج يحمل ليلى إلى زوجها الغريب. ولكن ذات يوم يهجر المجنون موقعه ويختفي عن أنظار الجميع في الصحراء حيث لا تكتشف مكانه إلا أمينة مرضعته منذ الطفولة والتي تصبح الآن صلته الوحيدة بالعالم هو الذي بات يعيش على ذكر ليلى وصورتها.

مهما يكن، لم يكن استقبال النقاد للفيلم حماسياً. ومع هذا كانت الكاتبة المصرية، الراحلة لاحقاً، حسن شاه من بين قلة من نقاد كتبوا بإيجابية عن الفيلم معتبرة إياه «قصيدة شعرية لواحدة من أشهر قصص الغرام في التراث العربي. وكان أجمل ما في الفيلم تقديم المخرج لجو الصحراء برمالها الصفراء الممتدة كالمحيط (...) وكانت لغة الكاميرا من أهم معالم الفيلم»، مضيفة ولكن «للأسف فإن كلاً من المصور وواضع الموسيقى ليسا من العرب، كذلك فإن بطلة الفيلم ممثلة غير عربية بدت ضعيفة تماماً وجمالها غربي بارد وتمثيلها أشد برودة؟!

«المخدوعون»

(١٩٧٢) ١٠٧ د. (أسود وأبيض)

إخراج: توفيق صالح
سيناريو: توفيق صالح
قصة: غسان كنفاني
تصوير: بهجت حيدر
موسيقى: صلحي الوادي
تمثيل: محمد خير حلواني، عبد الرحمن آل رشي، بسام لطفي

«... طوال حياتي كنت أعتبر كل فيلم جديد أصنعه، بداية جديدة لأنني أكون قد

تعلمت كثيراً من تجاربي السابقة. لكني أعتبر «المخدوعون» بداية الوعي السينمائي الحقيقي بالنسبة إليّ، بداية السيطرة على الحرفة، ويا ليتني حصلت على صناعة الأفلام بعده، فربما عندئذ كنت أنجز ما كنت أحلم به. كان أمامي هدفان: الأول هو أن تكون كل جملة في الفيلم إشارة إلى جانب من جوانب القضية الفلسطينية. والثاني هو أن استخدم «الفلاش باك» - التراجع الزمني - كبناء أساسي للسرد، ومن أجل «تضفير» هذين الهدفين معاً، كان لا بد من أن استخدم «الفلاش باك» على نحو مختلف (خاصة وأن) الماضي في سيناريو فيلم «المخدوعون» كان استمراراً للحاضر، لأن المأساة مستمرة، ولذلك كان البناء الدرامي في الفيلم معقداً أو متشابكاً».

قائل هذا الكلام هو، بالطبع، المخرج السينمائي الراحل توفيق صالح. أما الفيلم الذي يتحدث عنه هنا فكان الفيلم قبل الأخير الذي حققه طوال حياته. وهو اقتبسه من قصة طويلة للكاتب الراحل بدوره غسان كنفاني. ونعرف اليوم أن هذا الفيلم، كان إلى جانب «كفرقاسم» للبناني برهان علوية، أول وآخر فيلمين كبيرين حققهما سينمائيون عرب عن فلسطين، قبل أن يقبض الفلسطينيون على سينماهم بأيديهم، ويبدعوا، منذ ثلاثة عقود أفضل الأفلام العربية.

قبل «المخدوعون» و«كفرقاسم»، كان ما يصنع عن فلسطين إما شرائط نضالية سياسية مليئة بالفصاحة الثورية والقبضات المرفوعة، وإما شرائط أجنبية تحاول أن تقول كلاماً طيباً في حق القضية. أما صالح، وعلوية على خطاه، فقد سلكا طرقاً أخرى، يهمنا هٰهنا الطريق الذي سلكه الأول حين انتج في العام ١٩٧٢، بتمويل سوري - كما سيكون حال «كفرقاسم» - هذا الفيلم الذي، بعدما حورب في سورية نفسها طويلاً ومنع عرضه - على الأقل كما ذكر صالح نفسه في مذكراته وأحاديثه الصحافية - تمكن عامها من الوصول إلى مهرجان «كان»، ثم إلى مهرجان «قرطاج» في تونس، حيث كانت له جوائز وتكريمات رفعت اسم مخرجه عالياً، وقالت إن في الإمكان صنع سينما فلسطينية جيدة، لا مجرد شرائط مناضلة تريح ضمير صانعيها.

إن فيلم «المخدوعون» على فقر إنتاجه، والظروف الصعبة التي تحكمت بصنعة مخرجه الذي كان في ذلك الحين منفياً خارج وطنه، وفناناً ملعوناً بكل معنى الكلمة، عرف كيف يكون فيلماً جيداً، مفعماً بالأبعاد الفكرية العميقة والفنية التجديدية، هو الذي عرف كيف يدخل الأدب الفلسطيني إلى السينما، ويقوم جوهر القضية عبر أحداث تجرى على بعد مئات الأميال من أرض فلسطين، من دون أن يكون فيه مخيمات، أو كفاح مسلح، أو مجابهات بطولية مع «العدو الصهيوني»، أو طبول حرب تقرع من هنا أو هناك.

فأحداث «المخدوعون»، كما أحداث القصة الكنفانية التي أُخذ عنها، تدور في غالبية زمنها، عند الحدود بين العراق والكويت، في زمن غير محدد تماماً، لكنه غير بعيد من زمن حدوث النكبة التي شردت ملايين الفلسطينيين

خارج ديارهم، وأدت بهم إلى مخيمات اللجوء، مجبرة كثراً منهم على البحث عن مصادر رزق. وفي زمن أحداث الفيلم، كانت الكويت عند بداية فورتها النفطية تمثل مصدراً للرزق بالنسبة إلى عشرات ألوف الفلسطينيين، غير أن الحصول على سمة دخول إليها والوصول إليها لم يكونا بالأمر اليسير في ذلك الحين. ومن هنا راجت تجارة تهريب العمال والأفراد عموماً، عبر الحدود العراقية. وشخصيات الفيلم هم ثلاثة من أولئك العمال وجدوا أن الحل الأفضل للتسلل إلى الكويت، انطلاقاً من العراق، هو اختباؤهم داخل صهريج فارغ من تلك التي كانت تتنقل بين العراق والكويت. وكان سائق الصهريج هو المهرِّب، الذي سهل لهم الأمر، مقابل مبالغ مالية، شرط ألا يتنبه أحد إلى وجودهم في الصهريج.

وربما يعرف كثر من القراء هنا بقية الأحداث: خلال تلك الرحلة التي تجري وسط طقس ملتهب في عز الصيف الصحراوي، يتوقف الصهريج طويلاً – بل أكثر كثيراً مما ينبغي – عند نقطة الحدود، حيث يغوص السائق في حديث سخيف مسهب مع المفتشين ورجال الجمارك، في وقت يتلظى فيه العمال المهرَّبون داخل الصهريج لينتهي الأمر بموتهم دون أن يتنبه اليهم أحد.

طبعاً، لم يكن السيناريو مجرد سرد خطّي لذلك الحادث الدرامي، بل قطعه مشاهد عدة تستعيد ذكريات هؤلاء المهرَّبين، وشظف عيشهم، مع التفاتات ذكية وذات دلالة إلى الأوضاع العربية السياسية والاجتماعية، بشكل عام، التي من ناحية جعلت الفلسطينيين يعيشون تلك المأساة المرعبة، بالمعنى الحدثي والمعنى الرمزي في الفيلم والقصة، ومن ناحية ثانية جعلت الحدود بين البلدان العربية عصية على العبور إلى ذلك الحد. فتوفيق صالح، وعلى خطى غسان كنفاني، كان يعرف، أولاً وأخيراً، أنه ربما يحقق فيلماً سياسياً، وليس شريطاً عن مغامرة ودراما حياتية وحسب. ومن هنا تطعّم الفيلم بقدر كبير من المشاهد السياسية، وبقدر أكبر منه من الحوارات السياسية، التي كان من سوء حظ بعضها – وحظ المتفرجين بالتالي – أن أتت في بعض الأحيان شديدة الخطابية والفصاحة، على غرار بعض اللغة – الخشبية، التي كانت رائجة في تلك الأزمنة.

غير أن تلك الحوارات، وحتى الإقحامات السياسية والأيديولوجية، على كثرتها وتهافتها، لم تقلل على أية حال من قيمة الفيلم وقوته، ولن نقول هنا «جماله» طالما أن ليس من المنطقي الحديث عن «جمال ما...» بالنسبة إلى عمل يروي مثل تلك المأساة المريعة، التي قُدِّمت هنا بصورة مزدوجة: كمأساة أفراد محددين كان من سوء حظهم أن وقعوا بين أيدي مهرّب ثرثار ومخادع، ورجال حدود لا تعرف الإنسانية طريقاً إلى قلوبهم، من ناحية، ومأساة شعب بكامله، هو الشعب الفلسطيني الذي كان يلقى، في تلك السنوات – السبعينيات – كل أنواع التعاطف السياسي والإنساني. بيد أن ما يتعين لفت النظر

إليه هنا، من دون مواربة أن «المخدوعون»، وكذلك «كفرقاسم» من بعده، لئن حاز كل منهما بدوره، على قسط لا بأس به من ذلك التعاطف السياسي المسبق الذي نشير إليه هنا، ما ساهم في استقباله، فإن الفيلمين تمكنا في الوقت نفسه من الحصول على إعجاب وتجنيد عدد لا بأس به من النقاد الذين لم يكن الواحد منهم قد اعتاد أن يستقبل السينما المناضلة الفلسطينية، دون قيد أو شرط، كما على إقبال جمهور رأى أخيراً أن «سينما فلسطينية حقيقية قد ولدت».

بعد هذين الفيلمين، ولا سيَّما بعد «المخدوعون»، صارت السينما الفلسطينية شيئاً مختلفاً كلياً عما اعتادت أن تكونه، حتى ولو أن ما يمكن ملاحظته - وأشرنا إليه أعلاه على أية حال - كان أن هذه السينما تحولت من «عربية» و«أممية»، إلى فلسطينية خالصة. ومهما يكن من أمر هنا، لا بد من الإشارة إلى أن توفيق صالح نفسه، حين حقق «المخدوعون» لم يحققه كمصري. فهو، على رغم مصريته، بل إسكندرانيته الخالصة، اعتبر نفسه طوال حياته مرتبطاً بفلسطين وقضيتها، سياسياً وفكرياً، ارتباطه بها من ناحية القرابة والزواج أيضاً. ثم إن الفيلم نفسه مأخوذ عن قصة لواحد من أكثر الكتاب الفلسطينيين فلسطينية، غسان كنفاني، الذي اغتالته الاستخبارات الإسرائيلية، للأسف، في لبنان في العام نفسه الذي حقق فيه الفيلم، فلم يقيّض له - على حد علمنا - أن يشاهد عرضاً مكتملاً له.

أما على صعيد الموضوع، فإن الأمر يفرض علينا أن نشير إلى إنسانيته وأمميته، حيث إن موضوعه، المتعلق في جانب جوهري منه، بقضية العمال المهاجرين التي سوف تنفجر أكثر وأكثر خلال الأزمان التالية، كان لا يزال جنينياً حتى ذلك الحين، وهو لاحقاً سوف يشكل موضوعاً لعشرات الأفلام.

وليس هذا فقط، بل إن فرصة - كئيبة - قيِّضت للمراقبين كي يتحدثوا ذات يوم، بعد نحو عقدين من عرض «المخدوعون» عن كيف أن الحياة نفسها تحاكي الفن أحياناً، بقدر ما أو بأكثر ما يحاكي الفن الحياة. فعند نهاية سنوات الثمانين، جاءت أخبار بائسة من عند الجهود الصعبة والقاسية والخاضعة لمراقبة شديدة، الواقعة بين المكسيك والولايات المتحدة، لتتحدث عن حادثة مروعة مشابهة لتلك التي بني عليها فيلم «المخدوعون» وقصته «رجال في الشمس» التي اقتبس الفيلم منها: توقف قطار يقل عربة صهريج، في الحرّ اللاهب عند نقطة التفتيش لساعات طويلة تأخرت بفعل حوار سخيف ومسهب راح يدور بين طاقم القطار ورجال التفتيش والجمارك، من دون أن يدري هؤلاء - أو لعلهم كانوا يدرون - أن ثمة في عربة الصهريج أكثر من ستين عاملاً مكسيكياً بائساً، كانوا يحاولون التسلل، بتلك الطريقة، مختبئين داخل العربة. فانتهى الأمر باختناقهم وموتهم جميعاً، تحت وقع حرارة الجو، وفساد الهواء وتراكمهم داخل العربة من دون أن يجرؤ أي منهم على

طرق ميدان تلك العربة التي تحولت بذلك إلى قبر جماعي مريع!

«المدينة»

(١٩٩٩)	٩٦ د. (ألوان)
إخراج:	يسري نصر الله
سيناريو:	يسري نصر الله، ناصر عبد الرحمن
تصوير:	سمير بهزان
موسيقى:	تامر كروان
تمثيل:	باسم سمرة، رشدي زم، عبلة كامل

في «المدينة» يضعنا يسري نصر الله، منذ البداية أمام حال تبدو لنا شديدة الكلاسيكية، شاب مصري يحلم بالهجرة إلى الخارج. ونحن بالطبع نعلم أن هذه الحال حال الملايين من الشباب المصريين وغير المصريين. لكن بطل «المدينة» يختلف عن الكثير من هؤلاء، أولاً من ناحية أساسية؛ وثانياً، من نواح تفصيلية بعد ذلك. الناحية الأساسية هي الغاية من الهجرة. أما النواحي التفصيلية فتتلخص في اختياره باريس، دون أمريكا ودول المهجر المربحة الأخرى... وكذلك في علاقته مع مدينته التي يعيش فيها أول الأمر: القاهرة.

بالنسبة إلى الغاية من الهجرة يبدو علي شبيهاً بيحيى (الشخصية الرئيسية في فيلم «إسكندرية ليه؟» ليوسف شاهين) فهو لا يهاجر لكي يجمع ثورة كما هو حال كل المهاجرين تقريباً، بل لكي يحقق ذاته ويغوص في لعبة فن التمثيل التي تبدو عصية عليه في مصر/ القاهرة. علي في بداية الفيلم يعمل كاتباً في مجزرة في روض الفرج، لكن طموحه يتعدى ذلك العمل: طموحه أن يصبح ممثلاً.

صحيح أنه كان في إمكانه أن يُشبع هذه الهواية من خلال عمله مع فرقة هواة في القاهرة، غير أنه كان يدرك في مدينته أن ما هو متاح له ضئيل: قناع فرانكشتين المضحِك في أحسن الأحوال. إنه يوماً بعد يوم يرتدي هذا القناع ليجد نفسه سخيفاً هزلياً واقفاً أمام آفاق محدودة. من هنا فإن الحلم الباريسي لديه مرتبط بهوايته، لا بعمله، تماماً كما كان الحلم الأمريكي بالنسبة إلى يحيى في «إسكندرية ليه؟». وربما يكون علينا أن نلاحظ هنا أن خيبة يحيى التي تطالعه منذ اللحظة التي تصل فيها سفينة هجرته إلى محاذاة تمثال الحرية عند مدخل نيويورك البحري. تكاد تكون الخلفية المنطقية لما سيؤول إليه وضع علي في تعامله مع باريس.

غير أن الغاية الفنية والموضوعية تختلف بين الحالين، وبخاصة أن علي لم يذهب إلى باريس ليتعلم فن السينما أو التمثيل، بل ليمارس، معتقداً أنه في المدينة الجديدة، سيجد نفسه أو يغير ذاته. فالواضح أمامنا هو أن الغاية الأساس لعلي هي إحداث هذا التغيير. وهو لئن كان اعتقد أول الأمر أن مجرد تبديل المدينة التي يعيش فيها كان لإحداث ذلك التغيير في ذاته، فإن الفيلم كله مبني لكي يقول لنا إن التغيير حصل بالفعل، ولكن ليس بفضل المدينة الجديدة، بل لأن هذه المدينة لم تبدُ له مختلفة أبداً عن مدينته القديمة. المشكلة

ليست جغرافية، بل هي تنبع من الداخل، من الذات. ولعلنا لا نبتعد عن الفيلم إن نحن قلنا إن علي دفع غالياً ثمن هذا الاستنتاج، لكنه خرج منه بكسب كبير: تخلص من هويته ومن ذاكرته، ليولد من جديد ابناً لـ «هنا» و«الآن».

وعندما يحصل له هذا، لا يعود يهمه أين يعيش: في القاهرة أو في باريس. وتكون عودته إلى القاهرة أمراً طبيعياً، لا علاقة له بأي حنين أو ارتباط، بحيث إن أمثولة الفيلم - إذا كان لنا أن نتحدث عن أمثولة - تقول إن التغيير هو في الداخل لا في الخارج، لأن الخارج متشابه رتيب. عندما يعود علي إلى القاهرة سيعيشها من جديد في علاقة متجددة كوليد خرج من رحم أمه مقبلاً على الحياة مستمتعاً بها.

في هذا الإطار يلفت النظر أول الأمر عنوان الفيلم. فيسري نصر الله حين اختار هذا العنوان «المدينة» مع أل التعريف، وحّد بين المدن وألغى المفاضلة، ثم جعل للمدينة، أية مدينة، وظيفة محددة لعلها ترتبط بزمن العولمة، حيث تتضاءل أهمية الفرد وعلاقته بنفسه. المسألة تبدأ من هنا: من حيث يمكن للفرد أن ينجز ذاته في معزل عما يكبله تاريخياً أو جغرافياً.

ومن المهم هنا أن نقرأ التوازي الذي أقامه يسري نصر الله بين التغيرات التي تطرأ على المدينة فيزيائياً (على القاهرة كما على باريس في الوقت نفسه) وبين التغيرات التي تطرأ على علي خلال الرحلة التي تقوده من القاهرة إلى باريس، ثم من باريس إلى القاهرة: إنها تغيرات ترتبط بإلغاء سمات وملامح كان الحديث عن إلغائها، يُعتبر هرطقة قبل عقدين من السنوات حين كان البحث عن الهوية والارتباط بالذاكرة غاية الغايات. وهذا الإلغاء الذي يقدمه لنا يسري نصر الله هكذا ببساطة ودون أدنى مرارة، كان من شأن غيره أن يصوره عبر كثير من الحنين والاشتياق. لكن هذا ليس شأن صاحب «مرسيدس» الذي يرى ضرورة أن نتعايش مع عالمنا، فإذا عجزنا عن تغييره فالأجدر بنا أن نغير أنفسنا. وتغيير أنفسنا يفترض بنا أن ننزع القناع الذي وضعناه على وجوهنا وعلى أرواحنا، لنبرع في صناعة حقيقتنا عراة أيضاً، تماماً مثل بطل فيلم «باريس/ تكساس» لفيم فندرز، الذي يطلع لنا في أول الفيلم من اللامكان؛ من العدم.

وهنا يمكن تصور أن يسري نصر الله إنما شاء، بشكل موارب أو غير واعٍ، أن يرسم صورة ذلك البطل؛ ليس حين وصل إلى تحولاته، بل خلال حدوث تلك التحولات لديه. من هنا يبدو لنا علي كأول الأبطال وكمجد البشرية في عريه في نسيانه. وهذا الواقع هو الذي يجعل يسري نصر الله يقدم آخر مشاهد الفيلم خالية من أي شعور بالإحباط أو المرارة. إذ، على الرغم من كل شيء، تمكن علي من تحقيق هدفه، بل بشكل أعمق وأقوى مما كان يرغب.

يبني يسري نصر الله فيلمه على شكل مقطوعة موسيقية ذات ثلاث حركات، متفاوتة الطول الزمني، إنما متساوية في أهميتها بالنسبة إلى موضوع الفيلم. ولكن على عكس ما يحدث في السيمفونيات ذات الطابع الرومانسي الدرامي (لدى بيتهوفن أو برليوز

أو حتى ماهلر) حيث يكون التصعيد وقفاً على الحركة الأخيرة في لعبة «برستو» و«كريشندو» مدوخة، يبدو لنا بناء نصر الله لفيلمه أقرب إلى بناء «الكونشرتو غروسو» حيث لا قفزات درامية، بل انسياب متكرر، يظل البطل فيه، عند مستوى متواصل من التفاعل مع ما حوله، في حركة شد وجذب تشبه حركات أمواج البحر التي كان كبار مؤلفي «الكونشرتو غروسو» يستمدون منها إيقاعهم، من كوريللي إلى فيفالدي، ولئن كانت ثمة دراما صاخبة هنا، فإننا لا نراها إلا وقد ارتسمت نتائجها على تصرفات علي وقراراته.

«الحركة» الأولى تشغلها مشاهد القاهرة خلال الثلث الأول من الفيلم، حيث يقدم لنا المخرج بطله منذ البداية متعايشاً بشكل مزيف مع محيطه، يقوم بعمله ويمارس علاقاته مع الآخرين. ويحقق هوايته الفنية، ولكن دائماً في شكل آلي، يشبه الطريقة التي يمثل بها، دون أية مشاعر ودون أي رضا، دور فرانكشتين على المسرح. ولكن لئن كان علي عاجزاً، من خلال ذلك الدور عن أن يعبِّر عما في داخله، فإنه في الوقت نفسه يبدو عاجزاً في الحياة الطبيعية، عن التعبير عمّا يخالجه.

من هنا لا يمكن لأحد من المحيطين به أن يفهم ما يتآكله في داخله. المتفرج وحده يفهم هذا ويتعاطف معه. يتعاطف مع صورة لعلي تظهره لنا عارياً في وحدته، هشاً ضعيفاً في بحثه عن الحرية بين الحقيقة والكذب، بين الحلم والواقع، يصارع نفسه، ينظر إلى ذاته، يسبر أغوار هذه الذات ويتأرجح بين اختياراته العديدة. وحين يصوره نصر الله في لقطات عامة مع الآخرين، مع أهله، مع أصدقائه، مع حبيبته، يبدو لنا رحيله أمراً لا مفر منه. ذلك لأن الكاميرا تكشف كم أن علاقاته مع الخارج مزيفة فعلياً لا تشبه أبداً ما يعتقده الآخرون فيه، ما ينتظرون منه. وهو لذلك عليه أن يختار بين أن يخونهم لكي يكون، وبين أن يخون نفسه ليصبح جزءاً منهم، يصبح مثلهم». بحسب ناقدة كتبت عن الفيلم تستنتج من هذا أن علي لم يقرر الرحيل لكي يهرب بل لكي يعود، وكأن المرحلة الباريسية كانت بالنسبة إليه مطهراً لا بد له من عبوره قبل الوصول إلى المكان الأصعب والأجمل بالذات.

إذاً منذ الحركة الأولى يتضح لنا أن الرحلة التي سيقوم بها علي إنما هي رحلة البحث عن الذات. ومن هنا فإن تبديل المكان ـ المدينة ـ لا يعود مسألة جغرافية، بل تاريخية. فعلي لكي يكتشف نفسه في علاقتها المجردة مع مدينته كان لا بد له من أن يغيب؛ ومن أن يقع في «الكوما»، في الغيبوبة، عضوياً وبشكل حقيقي.

هذا الوقوع في الغياب/ الغيبوبة، هو الذي يشكل محور الحركة الثانية، وتدور أحداث الحركة في باريس التي يصلها علي مفعماً بالأمل، لكنه سرعان ما يشعر أنها تخونه. صحيح أن هذا القسم الذي يشغل ثلث زمن الفيلم يبدو سينمائياً، الأضعف، وبخاصة أنه يحتوي مواقف ومشاهد وعدداً من الشخصيات، سبق أن رأينا مثيلاً لها في العديد من أفلام المغاربة الذين يعيشون في فرنسا.

ولكن هل هذا يهم حقاً؟ الحقيقة أن ما يقدمه لنا يسري نصر الله في هذا القسم من الفيلم، لا يبدو لنا تعبيراً عن رغبة في تصوير آلام إحباطات المهاجرين، حتى وإن مر على حكايات عديدة في هذا السياق، وصور لنا شخصيات متنوعة متلونة معظمها من العرب الذين أتى بهم حلم الغرب إلى هنا.

بالنسبة إلى علي، سيجد نفسه هنا أيضاً غريباً، وهو إذ أتى إلى باريس باحثاً عن حلمه الفني ليصبح ممثلاً، سيجد نفسه ممثلاً، ولكن بشكل موارب، سوف تكون مهنته أن يلاكم في مباريات مزيفة ومرسومة النتائج سلفاً، يربح في بعضها ويخسر في بعضها الآخر، تبعاً للمناورات والرهانات.

طبعاً لن يصاب علي بإحباطات تزيد على الحد، لكنه سوف يفهم أن الحل ليس هنا. الحل هناك في داخله، وهو ليكتشف هذا، سيدفع - كما قلنا - الثمن غالياً: سوف يتمرد على قوانين اللعبة ما يجعله يُضرب ويدخل في تلك الغيبوبة التي سيخرج منها شخصاً آخر تماماً. إنه الآن، بعد شفائه سيبدو لنا كالبهلول طريفاً متأرجحاً، حقيقياً، ساخراً ضعيفاً. لكنه سيبدو أيضاً خفيفاً كالهواء: لقد أوصله ذلك كله إلى داخله، إلى غايته غير الواعية.

وهنا لا يعود هو، ولا نعود نحن، مهتمين بمصير الشخصيات الأخرى التي تملأ هذا القسم. إذ ليس من وظيفة هذا الفيلم، أن يجد لنا حلولاً. والسبب بسيط: لا حلول هناك. العالم يسير كما هو. أما الخلاص ففردي.

وهذا الخلاص هو الذي يشغل الحركة الثالثة من الفيلم. إذ بالنظر إلى حالته الجديدة، التغير الذي أصابه حين فقد ذاكرته ومعها هويته، لا يعود من الضروري لعلي أن يرجع مدينة على أخرى، فالمدن هنا تصبح متساوية. وعلي، لكي يتوصل إلى هذه النتيجة، وبالتالي لكي يتمكن من التفاعل مع المكان، أي مكان، انطلاقاً من فرديته هو، لا من الإرث المكبل، اضطر إلى خوض معركته الأخيرة: المعركة الوحيدة التي لم يغش فيها. تبارى بالفعل مع خصمه، غير آبه بقواعد اللعبة. وحال التمرد هذه كانت هي بالطبع فعل التطهر والخلاص الذي مارسه، والذي جعل بالتالي من عودته إلى القاهرة ولادة جديدة.

ولقد أبدعت كاميرا يسري نصر الله هنا، كما أبدع السيناريو الذي كتب مشاهده بنفسه في تصوير الولادة، شكلاً ومضموناً، فاستقباله في القاهرة لدى عودته، أتت شبيهة باستقبال الوليد الجديد في زفة حقيقية. وهنا تمكن علي (باسم السمرة) ببراءة نظراته وردود فعله الفضولية من إشعارنا بغربته عن المكان، تماماً كما كان غريباً عنه أول الأمر، ثم كما كان غريباً في باريس أيضاً، لكنه هنا صار أكثر قدرة على استيعاب غربته، لأنه يعرف أنه سوف يخرج منها إنساناً جديداً: لقد أوصلته الغيبوبة إلى حريته، وأجابت عن السؤال الأبدي: من أنا؟ بجواب بديهي: أنا إنسان أولد من رحم ذاتي ومن رحم غيابي.

والفيلم يختتم على هذه الولادة التي هي التحام بالذات. ولئن كان يسري نصر الله قد

جعل الفيلم كله في خدمة هذه الولادة ـ هذه الحرية الحقيقية ـ فإنه كان من الطبيعي له، حين سئل عن فيلمه أن يجيب: «فكرة الفيلم تدور حول كيف يهرب المرء من أمور كثيرة إلا من الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الهروب منه وهو ذاته، يقبلها ويتعلم أن يقاوم. وبطلي حين يرجع إلى مصر، يتعلم أن يخلق لنفسه العالم الذي يستطيع أن يعيش فيه».

«المذنبون»

(١٩٧٦) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج:	سعيد مرزوق
قصة:	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار:	ممدوح الليثي
تصوير:	مصطفى إمام
موسيقى:	جمال سلامة
تمثيل:	حسين فهمي، سهير رمزي، صلاح ذو الفقار

في الوقت الذي كان فيه المواطن المصري قد بدأ يصرخ كفى! إزاء استشراء زمن الانفتاح والفساد، كان نجيب محفوظ يظهر سينمائياً من خلال اقتباس لقصته الصغيرة «المذنبون»، التي، من خلال حبكة بوليسية، وحكاية جريمة تبدو أول الأمر عادية، ومن النوع الذي يستدعي تحقيقاً يدور من حول السؤال الأبدي: من فعلها، تكشف عما كان يعتمل داخل المجتمع المصري في ذلك الحين، من شرور ومساوئ تطاول كل الأوساط الاجتماعية والطبقية، وأعلى مراكز السلطة. ويقيناً أن هذا ما جعل كثراً يعتبرون «المذنبون» واحداً من أكثر أفلام ذلك الحين جرأة، كما جعل وزير الثقافة يدينه ويطالب بمحاسبة جهاز الرقابة الذي سمح بعرضه.

وتبدأ الحكاية، كما حال معظم الحكايات البوليسية المشابهة من قتل الممثلة سناء (سهير رمزي) التي وجدت قتيلة في سريرها مضرجة بدمائها، إثر ليلة صاخبة عابقة بالمجون. أما من اتصل بالبوليس، لإخبارهم بالجريمة فكان خطيب سناء (حسين فهمي)، إثر بدء التحقيقات، تطلب الشرطة التحقيق مع كل الذين كانوا يسهرون في بيت النجمة في الليلة السابقة، حيث إن كل واحد منهم يمكن أن يكون القاتل.

وتدور حبكة الفيلم من خلال هؤلاء الأشخاص الذين ـ على عادته ـ تعمّد محفوظ أن يختارهم من بين النماذج الأكثر «بروزاً»، في المجتمع الانفتاحي ـ والاشتراكي أيضاً ـ المصري، في ذلك الحين، من مدير الجمعية التعاونية، إلى ناظر المدرسة، إلى الطالبة الجامعية التي تتسم بالبراءة إلى رئيس شركة المقاولات، إلى رجال السلطة وبعض الحائمين من حول العالم الفني، وصولاً إلى الطبيب النسائي، ورجل الاستخبارات... إلخ.

في نهاية الأمر، وبعد الغوص في حياة وممارسات كل واحد من هؤلاء، سيتبين لنا أن أياً منهم لم يقتل النجمة. فالقاتل هو خطيبها نفسه الذي لا يستسيغ أبداً كونها تقيم علاقات مع كل هؤلاء الناس وتتجاهله.

إذاً، جريمة عاطفية، غير أن الحكاية ليست هنا: الحكاية في مكان آخر، لدى أولئك الذين استجوبوا، حيث إن الاستجواب، إذ أتى ليثبت براءة كل واحد منهم بالنسبة إلى الجريمة التي نحن في صددها، يكشف في الوقت نفسه عن أن كل واحد منهم مجرم ومدان على طريقته. فرجل الاستخبارات يبيع مبادئه، وناظر المدرسة يسرق أسئلة الامتحان، ورئيس الجمعية الاستهلاكية يهرّب البضائع المدعومة ويبيعها في السوق السوداء، والمقاول يفعل فعلته، بينما تمارس الطالبة الجامعية الدعارة كي تتمكن من العيش. هذه هي الصورة التي يقدمها الفيلم للمجتمع المصري في ذلك الحين: صورة سوداوية يائسة، إنما من خلال شريط جمع له مخرجه عدداً من كبار النجوم، وعدداً من أهم الأفكار الاحتجاجية، وعدداً من صور الفساد والجريمة والنهب في مجتمع كان يسير نحو الهاوية.

«مراتي مدير عام»

(١٩٦٦) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: فطين عبد الوهاب
قصة: عبد الحميد جودة السحار
سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة
تصوير: محمود فهمي
تمثيل: شادية، صلاح ذو الفقار، توفيق الدقن

يميل النقاد عادة إلى الحديث عن هذا الفيلم باعتباره فيلماً كوميدياً، أتاح للفنانة المميزة شادية أن تلعب واحداً من أهم الأدوار التي لعبتها في أي فيلم من أفلامها، بل ثمة - نادر عدلي في كتاب تكريمي عن فطين عبد الوهاب - من يرى أن «مراتي مدير عام» هو الفيلم الكوميدي الأهم في تاريخ السينما المصرية، وبالطبع أهم أفلام فطين عبد الوهاب».

غير أن للفيلم، في رأي معظم النقاد، من ناحية أخرى، أهمية تتجاوز، ومن بعيد، كونه فيلماً كوميدياً. هي أهميته الاجتماعية، حتى وإن كان في وسعنا أن نسلّم بأن الكوميديا والعنصر الاجتماعي لا يفترقان، إذ نعرف من تاريخ السينما أن معظم أفلام تشارلي شابلن، مثلاً، الكبيرة والتي «حوكمت»، رسمياً أو ضمنياً، بسبب «جرأتها» الاجتماعية، وأحياناً السياسية (كـ «الأزمنة الحديثة» و«الدكتاتور») كانت كوميدية خالصة. فالفيلم الذي أتى في ذروة مرحلة المد القومي والصعود الاجتماعي الذي حققته الثورة المصرية، خلال عقد ونصف العقد من السنين، كان فيلماً ثورياً بكل معنى الكلمة، وتحديداً في مجال طروحاته حول موقع المرأة في المجتمع. وهو موقع كانت السينما المصرية، لا تفتأ تتحدث عنه وتروج له منذ الأعوام الأولى للثورة، في أفلام أقل كوميدية، وأكثر تسيُّساً، من أفلام صلاح أبو سيف المقتبسة من روايات لإحسان عبد القدوس، إلى «الباب المفتوح» عن رواية للطيفة الزيات.

في مثل هذه الأفلام كانت ثمة دعوة إلى تبوّء المرأة مكانتها، وخروجها إلى سوق

العمل وشمس الحياة، وهما بُعدان كان ثمة في السينما الشعبية الأخرى (هنري بركات، أحمد ضياء الدين، وحتى حسن الإمام) تعزيز لهما.

أما في «مراتي مدير عام» فإن كاتبَي السيناريو والحوار والمخرج، غرسا المسمار أعمق: جعلا المساواة بين الرجل والمرأة تحصيل حاصل، لينتقلوا إلى تفوق المرأة على الرجل. فهنا في هذا الفيلم يفاجأ الموظف حسين بأن زوجته عصمت قد نقلت إدارياً لتصبح مديرة للمصلحة التي يعمل فيها.

في البداية يحاول هذا الموظف النشيط أن يخفي عن زملائه كون المديرة زوجته لكونه محرجاً، لكنه لاحقاً سوف يضطر إلى الاعتراف بعد أن تحوم حوله الشبهات، وبسبب المتاعب العديدة التي تتعرض لها العلاقة بسبب تزاحم المتملقين من حول زوجته والشكوك بصدد سلوكها.

وتكون النتيجة أن تسوء العلاقة بين الزوجين، ولا سيَّما أنه بقدر ما تنجح المرأة في عملها الإداري، تبدأ بالإخفاق في واجباتها المنزلية. إن الزوجة، حفاظاً على سلامها المنزلي تطلب نقلها إلى مصلحة جديدة، وسط حنق الموظفين الآخرين.

أما المفاجأة في نهاية الأمر فتكون في أن الزوج سرعان ما يطلب هو الآخر نقله إلى المصلحة الجديدة... تحت إدارة زوجته إذ أدرك أن قيمتها الحقيقية في العمل ليس من شأنها أن تتناقض مع علاقتهما.

«المر والرمان»

(٢٠٠٩) ٩٨د. (ألوان)

إخراج: نجوى نجار

قصة وسيناريو: نجوى نجار

تصوير: فاليتنا انغليا

موسيقى: ميكائيل دانينا، آمارينا غاز

تمثيل: ياسمين المصري، هيام عباس، أشرف فرح

اختارت نجوى نجار لبطلة فيلمها «المر والرمان» رحلة إلى داخل ذاتها، هرباً من مأساتها الخاصة والتي هي، على أية حال، مأساة عامة... مأساة الفلسطيني، إنما - هذه المرة - منظوراً إليها من وجهة أخرى تماماً. هذه المرة لم تجعل نجوى نجار من العرس الفلسطيني انتظاراً دونه الحواجز والمعوقات (الإسرائيلية خاصة) بل جعلته مفتتح الفيلم، على إيقاع تحضيراته واحتفالاته بدأت أحداث فيلمها. لكنها سرعان ما حولت الأحداث بشكل جذري، إنما متوقع: تأتي الشرطة الإسرائيلية لتعتقل الزوج وتصادر أرضه، فتجد المرأة نفسها وحيدة.

وما الفيلم كله سوى سرد لحكاية الوحدة هذه، لمحاولة المرأة تجاوز وحدتها ومأساتها. ولكن ليس في النضال السياسي، وطبعاً ليس عبر بوابة النضال العسكري... بل عبر بوابة «لا يمكن توقعها» في فيلم فلسطيني: عبر بوابة الرقص. هذا الرقص وقد تحول هنا رمزاً للحرية وطريقاً إليها. غير أن الطريق إلى

هذه الحرية «الراقصة» طويل. وهو في الوقت نفسه طريق نحو الوعي. ذلك أن ما يقود خطى «قمر» - المرأة في الفيلم - إلى تلك الحرية التي على إيقاعها الراقص تختتم الفيلم، إنما هو الوعي الذي تكتسبه بالتدريج.

فهي بعدما تقدم إلينا أول الأمر امرأة عادية لا تعرف حتى قيمة الأرض (وهي القيمة المثلى في العرف الفلسطيني على مدى الأزمان والعقود... أي على مدى تاريخ النكبة، الذي هو هو تاريخ فلسطين الحديث وتاريخ شعبها)، سنجدها في النهاية امرأة متمسكة بالأرض راغبة في الغوص فيها، وتحديداً من خلال رقصها حافية القدمين في بستان الزيتون وكأن التصاق القدمين العاريتين هنا بتربة الأرض يأتي صدى لالتصاق كفيّ محمد أبو سويلم في اللقطة الأخيرة من فيلم الراحل يوسف شاهين «الأرض» (١٩٧٠) حين يهزم ويسحل حتى الموت فيما تتمسك الكفان بالأرض حتى النهاية.

غير أن تلك الرقصة في فيلم نجوى نجار، ستتخذ بُعدين في آن معاً: فمن ناحية هي رقصة تمسك وانغراز في الأرض (في عودة ذات دلالة قصوى إليها)، ومن ناحية ثانية هي رقصة تعبر في عنفها واهتزازها، عن توق قمر إلى التخلص من كامل خياناتها المزدوجة، خيانتها للأرض عبر محاولة إقناع زوجها في داخل سجنه ببيع هذه الأرض وتوقيع صك بذلك ما يرفضه هو بقوة، رافضاً التنازل عن الأرض لجيش الاحتلال مقابل إخلاء سبيله؛ وخيانتها لهذا الزوج.

إن حكاية قمر هذه، يمكن أن تحدث في أي مكان وزمان: امرأة يسجن زوجها فتحاول إنقاذه مهما كان الثمن، لكنه إذ يرفض ذلك، يكون في رفضه دافعاً لها للخيانة. غير أن نجوى نجار عرفت هنا كيف تعطي الحكاية كلها ثقلاً فلسطينياً، من خلال العلاقة مع الأرض. من أرض تكون في البداية مكاناً للاحتفال، محايداً إلى حد ما، لتصبح في النهاية رمزاً لانغراز الجسد وغوصه في عروقها.

وقد آثرت المخرجة، كي تصل تلك البداية بتلك النهاية، أن يركز فيلمها على حكاية قمر، من الداخل، أكثر مما على حكاية فلسطين من الخارج؛ وفي ذهنها ربما أن يكون التوحد بين قمر - أو ما ستصبح عليه لاحقاً - وفلسطين ترميزاً لتوحد الإنسان الفلسطيني بأرضه. من هنا نقول إن هذا البعد التوحيدي لم ينجلِ إلا بالقوة، بحيث ظل الطاغي حكاية قمر والرقص والتوق إلى الحياة... مهما كان الثمن. وربما انطلاقاً من هنا، التوق إلى الحرية، إنما مصوّرة بشكل عام، دون أن تبدو حرية مرتبطة بالوعي الفلسطيني لمفهوم الحرية. ولعل هذا عيب في السيناريو، الذي قصَّر في بعض الأحيان عن إيصال الرابط العميق، ما خلق من حول الفيلم سوء تفاهم، يمكننا أن نفهمه أخيراً... وفي نهاية المطاف أن نقول إنه سوء تفاهم صحي!

عندما شوهد فيلم نجوى نجار الطويل الأول، في مهرجان دبي السينمائي للمرة الأولى كان السؤال الذي طُرح على الفور فصيحاً، ويكاد يقول كل شيء: «هل يحق

لشعب تحت الحصار أن يرقص ويفرح ويحب؟»، فالحال أن فيلم «المر والرمان» أتى فيلم غريباً، كأنه آتٍ من مكان آخر غير فلسطين. بل إن البعض رأى فيه «تشويهاً لصورة فلسطين»، لا يضاهيه سوى تلك المشاهد التي التقطتها إحدى الشاشات العربية الفضائية ذات يوم لتلميذات مراهقات يتحدثن عن برنامج «ستار أكاديمي»، بالطريقة نفسها التي تتحدث بها عن البرنامج الغنائي المعروف، كل المراهقات العربيات! بدا وكأنه كثير على الشعب الفلسطيني «أن يعيش خارج الصورة النمطية التي ملت منها الشاشات»، حسب تعبير الكاتبة اللبنانية فيكي حبيب التي إذ تحدثت إلى نجار عن هذا الأمر، أجابتها هذه الأخيرة «أن أقدّم توق الفلسطيني إلى الحب والحرية ليس تشويهاً لصورة فلسطين، إنما التشويه يأتي حين أقدم فكراً سياسياً مناهضاً للقضية الفلسطينية».

وتضيف نجار أن «قصتي أتت من الواقع. فأنا أعيش داخل الأرض الفلسطينية. وشخصيات فيلمي رسمتها في شكل متطابق مع شخصيات أصادفها في الحياة اليومية. كل ما في الأمر أن المشاهد لم يعتد إلا صورة أحادية تأتيه عبر الفضائيات، من هنا فإن أي كسر لهذه الصورة لن يكون مرحَّباً به بالكامل». وتسأل: «أما آن الأوان لنقدم صورة أخرى عن فلسطين بعد أن أرهقتنا مشاهد القتل والدماء والدمار؟ ثم أليس تقديم صورة من واقع حياة أناس يحاولون العيش كل يوم في ظل الاحتلال، فعل مقاومة في حد ذاته؟».

وفي حديثها نفسه مع فيكي حبيب تختم نجوى نجار قائلة إن رحلتها مع «المرّ والرمان» لم تكن سهلة، حتى إنها كادت أن تتوقف في منتصف الطريق بعدما ساءت الأحوال في الأراضي الفلسطينية. والحال، «أجّلت ظروف البلد المتدهورة كل شيء بعدما كنا حصلنا على إنتاج أوروبي مشترك كبير. وإزاء هذا الوضع، وقعت شركتنا «أسطورة» في خسارة كبيرة، وشعرت أن المشروع لن يتحقق إلى أن قُبل السيناريو في «ساندنس» عام ٢٠٠٥، وعندها عادت إليّ الروح». وتضيف: «هذا من دون أن أتحدث عن الصعوبات اليومية التي واجهتنا أثناء التصوير، خصوصاً أن طاقم الفيلم آتٍ من كل فلسطين، وقد صورنا في القدس ورام الله وضواحيها، ووقفنا كثيراً على الحواجز رغم أن الإمكانات تفرض علينا أن نصور ٤٨ موقعاً في ٥ أسابيع... رغم هذا كله، لا أنكر أن التصوير كان متعة، خصوصاً مع فريق عمل متميز يضم هيام عباس وياسمين المصري وعلي سليمان ويوسف أبو وردة وأشرف فرح».

وتروي نجار كيف ولدت فكرة الفيلم، قائلة: «ولد «المرّ والرمان» كفكرة أولى إبان الانتفاضة الثانية حين شعرت بوحدة كبيرة كوني مسجونة بين أربعة جدران. وهو شعور قاد كثراً على رغم الحصار والأوضاع المزرية، إلى الانتفاضة على واقعهم، ولو من طريق خطوات رمزية... فالشعب الفلسطيني شعب حيّ وإلا لما ظل صامداً كل هذه السنوات على رغم الصفعات التي يتلقاها من كل صوب».

«مرسيدس»

(١٩٩٣) ١١٠ د. (ألوان)

إخراج: يسري نصر الله
قصة وسيناريو وحوار: يسري نصر الله
تصوير: رمسيس مرزوق
موسيقى: محمد نوح
تمثيل: يسرا، زكي فطين عبد الوهاب، عبلة كامل

في البداية لدينا مشهد انفجارات وعنف في الطرقات بالألوان، يتلوه مقطع من أوبرا «كارمن» تغنيه فتاة سمراء في حفلة تجمع علية القوم في قاهرة الخمسينيات بالأسود والأبيض. هكذا، منذ الدقائق الأولى، يقحمنا يسري نصر الله في قلب فيلمه. على لسان إحدى الشخصيات (وردة) أولاً، ثم بالاستغناء عنها ودخول السرد خطه المنطقي. ذلك أن من الفضائل الأساسية لـ «مرسيدس»، الفيلم الروائي الطويل الثاني الذي حمل توقيع هذا السينمائي المصري المميز، أنه يتخذ منطقه من داخله، ويكاد في نهاية الأمر لا يشبه أي فيلم آخر، على الرغم من وشائج قرابة واهية قد تقرّب بينه وبين سينما الإيطالي ناني موريتي، وسينما يوسف شاهين، أو قد تذكرنا بفيلم «البحث عن سيد مرزوق» لداود عبد السيد.

وإذا كان «مرسيدس» لا يشبه أياً من الأفلام التي سبقته، فإنه لا يخفي مراجعه ونقاط ارتكازه المعلنة. إذ ليس من قبيل المصادفة مثلاً أن المخرج يحيلنا، بين الحين والآخر، على الفيلم الذي حققه كمال الشيخ عن قصة لإحسان عبد القدوس ومن بطولة سعاد حسني، «بئر الحرمان»، محاولاً أن يعطي أبعاداً معينة للشبه الغريب بين عفيفة - فتاة الهوى التي يلتقيها نوبي بطل الفيلم ويغرم بها - ووردة أم نوبي. شخصيتا عفيفة ووردة تؤديهما بتفوق لافت، الفنانة يسرا، تماماً كما فعلت سعاد حسني حين قدمت شخصية مزدوجة، إحداهما عاهرة في فيلم كمال الشيخ.

وكما أن الفيلم لا يشبه، قلباً وقالباً، أياً من الأعمال التي شاهدناها في السابق على الشاشة المصرية والعربية والعالمية، فإنه يختلف جذرياً عن الفيلم السابق الذي قدمه المخرج نفسه قبل سنوات، وخاض من خلاله تجربته الإخراجية الأولى. فـ «سرقات صيفية»، الشريط المشار إليه، جاء وقتها منتمياً إلى سينما السيرة الذاتية، ما انعكس سلباً على التعامل النقدي والجماهيري معه، بفعل سوء التفاهم الذي يرافق عادةً هذا النوع من الأفلام.

سوء التفاهم هذا، يجازف الفيلم الثاني بخلقه من جديد، ولكن هذه المرة بسبب اختلافه عما اعتاد المتفرج مشاهدته، ولأن منطقه باطني، ينبع من أسلوب السرد المقطّع، وحركة البحث الدائرية اللذين يطبعان العمل. فليس في «مرسيدس» حكاية محددة. كل ما في الأمر أننا أمام سيرة نوبي الذي رزقت به وردة من دبلوماسي أفريقي تغرم به في الحفلة التي تطالعنا أول الفيلم. لكن وردة تتزوج من مسؤول مصري عجوز سرعان ما يموت، مورِّثاً الصغير أموالاً طائلة، وأمّاً تعيش حياتها

كما يحلو لها. ولا تتورع الأم عن إرسال ابنها إلى مستشفى الأمراض العقلية حين يقرر، عندما يصبح شاباً، أن يهب أمواله إلى التنظيم اليساري الذي ينتمي إليه.

في القسم الثاني من الفيلم تتطور الأحداث، إذ تنجب وردة ابناً ثانياً تسميه جمال، يكون شقيق نوبي وابن عمه في الوقت نفسه. وعند خروج نوبي من المصح يجد عمّه على وشك الزواج من رئيفة هانم المشتبه بأنها تقوم بتهريب المخدرات والعمال الصغار، من خلال وكالة أسستها لتوريد الأيدي العاملة إلى البلدان العربية. لكن العم يموت خلال عرسه، بعد أن يوصي نوبي بالبحث عن ابنه جمال شقيق نوبي الذي طرده، فذهب ليعيش في الجيزة، وسط بيئة موبوءة.

اعتباراً من تلك اللحظة يعيش نوبي تحولاً جذرياً، على الرغم من لامبالاته وعجزه عن تحقيق رغبته في الانتماء إلى عالم يبدو له بعيداً. فهو يجد نفسه مضطلعاً بمهمتين: صديقه الشرطي محمد يكلفه بتحري نشاطات رئيفة زوجة عمّه، وعمّه كلفه بالبحث عن جمال. وهذا البحث المزدوج لم يقحم في الفيلم من قبيل المصادفة. فكل ما في «مرسيدس» مرسوم بعناية، تجعل من التفتت المقصود في السيناريو، أسلوباً يؤدي إلى الانفجار النهائي في شوارع القاهرة... بينما تحتضن الطبيعة الهادئة غرام نوبي وعفيفة. ويكون بطلنا نجح في استعادة أخيه جمال الذي نراه يلهو وكأنه طفل صغير، بعد أن شاهدنا كيف يعيش وسط عصابات المخدرات و«زعران» الأحياء البائسة.

هذا البحث المزدوج يشكل العنصر المحوري في الفيلم. فلدى يسري نصر الله تلعب الازدواجية دوراً رئيسياً، حتّى لَيقوم أسلوبه أساساً على ديناميّة الثنائيات. وردة تعادلها شبيهتها عفيفة التي يحقق نوبي من خلالها حلمه المستحيل بإعادة امتلاك صورة الأم. أما جمال، فهو معادل نوبي والمكمّل له في آن، والعثور عليه يكاد يشبه عثور نوبي على ذاته. الازدواجية نفسها نقع عليها داخل شخصية نوبي المولود من أب أسود - هل هو رمز لجذور مصر الأفريقية؟ - فإذا به أشقر الشعر. ولعبة المزاوجات هذه يمكنها أن تحملنا بعيداً: رئيفة وناريمان؛ عفيفة وروحية؛ الأب والعم... إلخ.

غير أن هذا كله، يظل عنصراً من عناصر فيلم يحاول أن يدرج الخاص المفكك - ظاهرياً على الأقل - في إطار زمني يعطي الحكايات الحميمة أبعادها، ويحدد منطقها الداخلي، ويشحن الرؤيا الإخراجية بدلالاتها التاريخية. فالأحداث تتزامن مع مباراة شهيرة من مباريات كأس العالم في كرة القدم، تلك التي شهدت انتصار مصر على الجزائر في التصفيات الأولى.

يبدأ «مرسيدس» إذاً على الفرحة العارمة التي لامست حدود الجنون الجماعي - مرادف ممكن للإحباط العام الذي رافق هزيمة حزيران؟ -، وينتهي بالحزن الذي صاحب انتصار بريطانيا على مصر في التصفيات

النهائية. ولعل من أجمل لحظات الفيلم، المشهد الذي نرى فيه رئيفة وناريمان وريموندا أمواتاً، فيما شاشة التلفزة وراءهن تعرض هزيمة الفريق المصري أمام الفريق الإنكليزي.

ويعكس المناخ العام أيضاً انهيار الأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية، وحكاية العمال المصريين الذين كانوا يعودون إلى مصر جثثاً في توابيت... وأصداء العنف الناتج من صراع المتطرفين الإسلاميين ضد السلطة، وصورة الانهيار الأخلاقي وأزمة فقدان القيم يعبر عنها يسري خاصة من خلال المشاهد المدهشة والساحرة في صالة السينما الشعبية، أي أننا، في نهاية الأمر، أمام فيلم يريد أن يقول الكثير، ويقوله أحياناً في لعبة مجابهة مباشرة بين شخصياته والجمهور، روحية تتحدث مباشرة إلى الكاميرا، ووردة تحذو حذوها أحياناً.

هل يرزح «مرسيدس» تحت عبء كل الأشياء التي يريد قولها، أم تراه يحمل خطاباً معقداً يعبّر برهافة عن الوضع المصري الراهن؟ لن ننسب إلى الفيلم قيامه بتقديم رسم دقيق لما يعتمل في مصر بداية التسعينيات؛ لأن الاكتفاء بمثل هذا التأكيد، من شأنه أن يسيء إلى فيلم يستمد قيمته من طريقة القول وأسلوب التعبير.

وإذا كان الفيلم يتعاطى حقاً مع الواقع السائد في مصر ـ وهو أمر يشجعنا على تأكيده يسري نصر الله نفسه ـ فإنه في الوقت نفسه يعكس، وبشكل موفق، الحالة الهذيانية التي لا يمكن الحديث عمّا يحدث في مصر اليوم، إلا عن طريقها.

فإذا وقفنا عند مجموعة العناصر التي يقوم عليها الفيلم، نجدها تسهم في صياغة هذه الرؤيا الهاذية: بدءاً بالشكل السردي المتفجر وأسلوب سرد الرحلة العبثية التي يقوم بها نوبي... وصولاً إلى انشغال هذا الأخير بالبحث عن هويته، وانتمائه المنشود إلى عالم مفكك يفتقد القيم... و«المزحة» التي تنتهي به إلى الوقوع في غرام امرأة شبيهة بأمه. هناك أيضاً الحياديّة التي يجابه بها أحداث العالم، ومشاهد الجنون الجماعي على طريق المطار احتفالاً بـ «الانتصار» على الجزائر... أليست كلها عناصر من ذلك الهذيان الذي يجابه به يسري نصر الله اللحظة الراهنة، محاولاً التقاط بعض المفاتيح الأساسية لفهم عالم يتغير أمام عيوننا، عالم ممزق يتطاير أجزاءً وأجزاء...؟

لا شك في أن نجاح نصر الله، يكمن أساساً في تمكّنه من التقاط المفاتيح وتطويعها سينمائياً داخل الحبكة الدرامية. لكنه في المقابل، عجز ـ كما يخيَّل إلينا ـ عن الوصول بالهذيان حتى نهايته «المنطقية». فـ «الفارس الهازل» والكاريكاتور المطلق، هما عادة الأسلوبان المفضلان للتعبير عن الهذيان. ولعل ما ينقص فيلم «مرسيدس» هو خفة الظل الهازلة، التي كان من شأنها أن توصل الهذيان إلى قمته.

لكن المخرج اختار أن يترك لدينا الانطباع ـ من خلال تعابير ممثله الرئيسي زكي عبد الوهاب في دور نوبي ـ بأنه يأخذ موضوعه وأحداثه على محمل الجدّ. ومن المؤكد أن هذا قلل من ديناميّة فيلمه، على

الرغم من تلك اللمسة الشخصية التي تكاد تكون القاسم المشترك الأبرز مع فيلمه الأول «سرقات صيفية». والفيلمان معاً ـ مع أخذ الفارق الزمني بينهما في الاعتبار ـ علامة جيدة ولافتة في مسار السينما العربية الجديدة... وربما في سجل الحزن العربي بشكل عام.

«مصطفى كامل»

(١٩٥٢) ١١٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: أحمد بدرخان
قصة: فتحي غانم
سيناريو: أحمد بدرخان
حوار: يوسف جوهر
تصوير: محمد عبد العظيم
موسيقى: مدحت عاصم
تمثيل: أنور أحمد، ماجدة، أمينة رزق

لم تكن السينما المصرية قد اعتادت، بعد، على هذا النوع من السينما ـ ولن يكون على أية حال كثير الحضور في تاريخها بعد ذلك ـ فأفلام السيرة، عدا عن صعوبتها القانونية والكلفة الباهظة لرسم الخلفية التاريخية، وما قد تثيره من صعوبات وسجالات فكرية، ظلت في منأى عن اهتمامات السينمائيين، ولا سيَّما حين يتعلق الأمر بالشخصيات التاريخية السياسية. لكن أحمد بدرخان أقدم على «المغامرة» وحقق هذا الفيلم عن «حياة» البطل الوطني المناضل مصطفى كامل، ليعرض للمرة الأولى في القاهرة أواخر العام الذي كانت ثورة الضباط الأحرار قد حدثت في أواسط صيفه، ما يفترض أنه يمكن أن تكون في خلفية تحقيق الفيلم، إرادة سياسية ما إذ يمكن استبعاد أن يكون المشروع قد ولد قبل اندلاع الثورة، بخاصة أن النص التاريخي الذي أخذ عنه الفيلم كان من كتابة فتحي رضوان، السياسي الذي يشارك في الثورة، وكان من أعضاء الحزب الوطني الذي أسسه مصطفى كامل قبل ذلك بنحو أربعة عقود.

لقد عرف أحمد بدرخان كيف يحقق فيلماً نزيهاً، يبتعد عن الديماغوجيا التي قد تسم هذا النوع من الأفلام، كما عرف كيف يضع في الفيلم لمسات فنية لا شك فيها، تبدأ بتركيبة السيناريو نفسه، حيث جعل الجزء المطلوب حكايته من حياة مصطفى كامل، يُروى عن طريق التراجع الزمني، وليس في شكل مباشر.

فنحن هنا أول الفيلم في العام ١٩١٩، عام اندلاع الثورة الشعبية الكبرى ضد الاحتلال الإنكليزي، بعد سنوات عديدة من رحيل مصطفى كامل. ونحن في صف دراسي يقوم فيه أستاذ التاريخ مجاهد أفندي بشرح الجوانب السياسية والوطنية المصرية التي أدت إلى الثورة وجعلتها حتمية، بالنظر إلى أن المدرسة التي يقدم فيها الدرس هي مدرسة مصطفى كامل. وهكذا من خلال ما يرويه الأستاذ مجاهد نعود سنوات عديدة إلى الوراء لنجد الزعيم الوطني يعود من رحلته إلى فرنسا حيث كان يدرس القانون، وقد قرر أن الوقت قد حان للدفاع عن مصر وحريتها واستقلالها.

ففي فرنسا تعلم كيف يكون محامياً عقلانياً عن القضية المصرية، وها هو يسعى إلى تطبيق ما تعلمه داخل الوطن. وهكذا يشرع من فوره في تشكيل الحزب الوطني الذي سيكون منبره للوصول إلى الحرية والاستقلال. وهنا كان من الطبيعي لقوات الاحتلال أن تنصرف إلى محاربته واضطهاده، ولا سيَّما أنه هو راح يزيد من حدة مقالاته التي ينشرها في جريدته اللواء التي صارت منبر الحرية في مصر. في تلك الأثناء يصاب مصطفى كامل بالمرض ويسافر إلى فرنسا لتلقي العلاج. وهناك وهو في باريس تصله أنباء مجزرة دنشواي، فلا يكون منه إلا أن يسافر إلى لندن، إلى عقر المستعمر كي يطالب بالاستقلال للوطن. ومن هناك يعود إلى مصر في وقت كان المرض قد تمكن منه... وفي مصر يموت بعد أن كان قد أرسى أسس حزبه الوطني، وترك لرفاقه أن يواصلوا القتال من بعده. وهذا التاريخ إذ يرويه الأستاذ في المدرسة التي تحمل اسم الزعيم يفتن أفئدة الطلاب ومنهم الطالبة نبيلة التي يخفق قلبها بحب الزعيم وسيرته.

أما النهاية فمع الأستاذ الذي يخوض أمام تمثال مصطفى كامل إبان اندلاع ثورة ١٩١٩، نضالاً ينتهي به إلى أن يصاب برصاصة قاتلة وهو يكتب على قاعدة التمثال بدمائه «أحرار في بلادنا».

حتى اليوم لا يزال هذا الفيلم يعتبر من تراث مصر الوطني، مع الإشارة إلى أن أنور أحمد الذي قام بدور مصطفى كامل في الفيلم لم يكن ممثلاً محترفاً، بل كان صحافياً معروفاً مؤيداً للثورة، رضي بالقيام بالدور تخليداً لذكرى مصطفى كامل، من دون أن يقبل بعد ذلك أبداً بأن يمثل أي دور سينمائي آخر «كي يظل في الذاكرة مقترناً بصورة مصطفى كامل وحده» وفق ما ينقل الناقد كمال رمزي.

«المصير»

(١٩٩٧)	١٢٠ د. (ألوان)
إخراج:	يوسف شاهين
قصة وسيناريو وحوار:	يوسف شاهين
بمشاركة:	خالد يوسف
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	كمال الطويل، يحيى الموجي

تمثيل: نور الشريف، ليلى علوي، محمود حميدة

لعل اللحظة الأكثر زهواً في تاريخ «عالمية السينما العربية»، كانت تلك التي شهدت في دورة العام ١٩٩٧ لمهرجان «كان» السينمائي، منح السينمائي المصري الراحل يوسف شاهين ما سمّي يومها «جائزة خمسينية المهرجان». ولقد تزامن هذا مع عرض فيلم شاهين «المصير» يومها ضمن إطار المسابقة الرسمية. ولكن، على عكس ما تحاول أن تقول حكاية «أسطورية»، لم تكن السعفة يومها لـ «المصير» بل لصاحبه، تقديراً لعمله السينمائي كله.

أما «المصير» فخرج من «المولد بلا حمّص» كما يقول المثل الشعبي. وطبعاً يمكننا اليوم أن نقول إن هذا الفيلم إذا كان يستحق تقديراً، فليس بفضل سينمائيته، بل

بفضل موضوعه وجرأة طرحه لهذا الموضوع، ولا سيَّما أن الموضوع يدور حول إرهاب الفكر... وكان الإرهاب، في مصر كما في غيرها في ذروته في ذلك الحين... وكان طاول في مصر يوسف شاهين نفسه محاكمات وهجومات على فيلمه السابق «المهاجر» وكذلك، بخاصة، نجيب محفوظ، الذي طعنه إرهابي متشدد. والحال أنه إذا كان شاهين قد حقق «المصير» ـ عن «حياة فيلسوف قرطبة ابن رشد» ـ فإنه إنما حققه انطلاقاً من الواقع الراهن كما سنرى، وللتصدي لكل أنواع الإرهاب.

وسيكون من العبث أن نبحث في كتب التاريخ عن سيرة لابن رشد وتفاصيل عن حياته العائلية، تشبه ما شاهدناه في الفيلم. فالفيلم جعل لابن رشد ابنة يريد ابن الخليفة الاقتران بها، وجعل للخليفة المنصور ابنين هما عبد الله والناصر وأقام صراعاً بين الابنين والصراع بين الشقيقين يكاد يمثل موضوعة دائمة الحضور لدى يوسف شاهين في الكثير من أفلامه. راجع «عودة الابن الضال» و«الاختيار» بين أعمال أخرى، ثم صوّر شخصية الغجرية مانويلا، زوجة الشاعر المغني مروان وقامت بالدور ليلى علوي التي تصل هنا إلى ذروة تألقها رغم قِصر دورها في الفيلم، واخترع شخصية العالم الفرنسي جيرار بروي وأتى بابنه يوسف من فرنسا ليضمه إلى أسرة ابن رشد.

كل هذا جعلنا، في الواقع، نشعر أننا لا نعيش في قرطبة الأندلس في القرن الثاني عشر بل في «إسكندرية يوسف شاهين»، في مصر أربعينيات القرن العشرين، حين كان التعايش ممكناً بين الطوائف والأفكار. وفي هذا السياق لكم تبدو العلاقات بين أفراد أسرة ابن رشد وبينهم وبين أصدقائهم شبيهة بالعلاقات بين أفراد أسرة يحيى ـ يوسف شاهين ـ في «الإسكندرية ليه» حيث يلعب محمود المليجي الذي يكاد يكون والد شاهين دوراً يشبه دور ابن رشد. ولكم يبدو الصراع بين عبد الله والناصر ابنَي الخليفة شبيهاً بالصراع بين الأخوين في «عودة الابن الضال»، والحال أننا لو شئنا البحث هنا عن تشبيهات في هذا النوع، لن نتوقف أبداً.

فالفيلم كما أشرنا ـ وكما هو الأمر بالنسبة إلى معظم أفلام شاهين ـ هو أشبه بخلاصة لعمل شاهين ككل، وبعد هذا لن يعود مهماً أن نعثر على وجوه تشابه بين المنطق العام لـ «المصير» وبين منطق فيلم «اسم الوردة» الذي اقتبسه جان جاك أنو قبل «المصير» بسنوات من رواية أمبرتو إيكو المعروفة بالاسم نفسه، علماً أن «اسم الوردة» هو أول مرجع سينمائي قد يخطر على البال لدى مشاهدة «المصير» حيث «التيمات» المشتركة بين الفيلمين عديدة أبرزها حضور أرسطو الطاغي وصراع رجل الدين ضد رجل العلم ومجابهة الدين كفعل ثوري عقلاني متنور بصورة للدين يمثلها رجال دين يهمهم أول ما يهمهم الوصول إلى سلطة ما.

ومن ناحية ثانية لن يعود مهماً أن يذكرنا واحد من أجمل مقاطع «المصير» بواحد من

أقوى مقاطع فيلم «فهرنهايت ٤٥١» لفرانسوا تروفو عن رواية بالاسم نفسه للأمريكي راي برادبوري. ففي الحالتين لدينا محاولة يقوم بها متنورون لإنقاذ الكتّاب من طغيان السلطان ومن عملية إحراق الكتب، انطلاقاً من فكرة تقول إن للكتب والأفكار أجنحة تطير في الهواء لتحط حيثما تشاء وهذه هي على أية حال العبارة التي يختتم بها شاهين فيلمه.

لكن هذا كله يبقى على أية حال، على صعيد الاحتمالات في هذا الفيلم الفذ. في هذا الفيلم الذي يريد فيه يوسف شاهين، على عادته في أفلامه منذ السبعينيات، أن يقول أشياء كثيرة ومتشابكة وأحياناً متناقضة في مظهرها وها هو ينجح في هذا، في «المصير» وربما بشكل أفضل مما نجح به في أي فيلم سابق. فمن دور المثقف في المجتمع إلى علاقة المثقف بالسلطة، إلى الحديث عن منطق الدولة الذي قد يملي على الحاكم مواقف تتناقض مع طبيعته المعلنة، إلى عزلة الحاكم في لحظة القرارات الخطيرة، وجنون العظمة لديه، إلى عزلة المثقف ولحظات شكه القاتلة، وصولاً إلى بعض الفرضيات الممكنة من حول لعبة التطرف التي ترتدي قناع الدين، وهي ليست في حقيقة أمرها سوى جزء من الصراع على السلطة، يتجول شاهين في هذا الفيلم المتميز بين أفلامه.

وللوصول إلى التعبير عن هذا كله، بنى بالتعاون مع خالد يوسف سيناريواً محكماً، قد لا نحبّذ فيه استعراضية عمل جماعات المتطرفين ولاتبسيطية الطريقة التي يتمكن مروان بها من السيطرة على خصومه، ولا حتى النهاية التي يحرق فيها نور الشريف كتابه الأخير. إذ إن هذه النهاية أتت، بشكل خاص، من أضعف ما في الفيلم، وأتى ضعفها مثلاً، متناقضاً مع مشهد البداية الذي ينتمي، لغة ومضموناً وحركة كاميرا، إلى أرقى ما أمكن أن يحققه شاهين على مدار تاريخه السينمائي. وأكثر من هذا قد لا نحبّذ الحالة العائلية الأليفة التي طبعت شخصية ابن رشد. وهنا يبدو واضحاً مدى الطابع الإنساني الذي شاء شاهين إسباغه على بطله ليقول إن الفيلسوف هو في النهاية إنسان من لحم ودم، قد يختلف مع زوجته وقد يخشى غضب ابنته.

لكننا في المقابل نحب تلك المشاهد القوية التي قد تذكرنا في قوتها بمشاهد حوارات هنري الخامس والسير توماس مور في «رجل لكل العصور» مثلاً التي يدور فيها الحوار بين الخليفة المنصور وابن رشد مرة من حول طاولة الشطرنج، ومرة حين يبدأ ابن رشد صراعه الخفي مع الخليفة في مشهد وصلت فيه الصورة كضوء وظل وحركة الممثلين والكاميرا إلى مستوى مميز.

في «المصير» أمسك شاهين موضوعه بقوة وصفّى من خلاله حسابه - على طريقته - مع تلك القوى التي حاكمت «المهاجر» محاولة أن تسيء إليه من خلاله؛ قوى يبدو شاهين واثقاً من أن غايتها الكبرى تتمثل بالقضاء على الفن والفكر وحريتهما، وبالتالي القضاء على مصر وما تمثل. المتآمرون في «المصير»

يصلون إلى حد التواطؤ مع الإسبان ضد عروبة الأندلس، وهذه «الإشارة» المعاصرة جداً لا يمكن أن تغيب عن بال متفرجي «المصير» لأنها تتسم بالراهنية الحارقة.

غير أن المهم في هذا، هنا، هو تلك المصالحة «التاريخية» التي يوصلها شاهين إلى ذروتها بعدما كان بدأها منذ «بونابرت»، مع المثقف ودوره في المجمع. فإذا كنا رأينا في مقاطع سابقة كيف أن شاهين، وخلال مرحلة طويلة من مساره المهني، لم يتوقف عن توجيه إصبع الإدانة إلى المثقفين من بائع الجرائد في «باب الحديد» إلى الأخ المثقف في «عودة الابن الضال» والكاتب الانتهازي في «الاختيار» إلى الشيخ حسونة في «الأرض» وغيره، حيث كان المثقف، على الدوام مداناً لديه بتهمة التخلي عن رسالته وعن الفكر المتقدم الذي كان يحمله وأقنع الآخرين به، ها هو هذه المرة يقف في صف المثقف بكل قوة ومن دون أي التباس، موصلاً هذا الموقف إلى ذروته بعدما مهَّد له في الفيلمين السابقين. بل إن الوقوف في صف المثقف والتنوير هو الفعل الأساس في هذا الفيلم، المثقف تحت سمات جيرار بروي في فرنسا العصور الوسطى وفي صورة ابن رشد وشاعره مروان الأندلسي.

فهل هذا لأن علاقة المثقف بزمنه ومجتمعه كانت قد تغيرت خلال تلك السنوات أم لأن يوسف شاهين أدرك بشكل مباغت أنه ظلم المثقف طويلاً؟ لا هذا ولا ذاك، بل لأن شاهين، العقلاني جداً والمتحرك بشكل واعٍ مع زمنه، أدرك أن معركة التنوير التي كانت تخاض في الماضي بين السلطة والمثقف، فيستنكف هذا الأخير أو يسعى هو بدوره كي يكون سلطة أو سلطة مضادة في أسوأ الحالات انتهت وتحولت الآن إلى معركة بين الفكر والظلام، يتأرجح خلالها الحاكم تبعاً لمصالحه ولمنطق الدولة، فتدمَّر الحضارة تحت سنابك العسكر؛ إذ يتحالف مع التعصب والجهل، تحت سلطة الحاكم. وفي مثل هذه المعركة لا يعود في إمكان شاهين أن يحاسب المثقف مهما كان من شأن هذا الأخير وتردده ومهادناته لأنه يعرف أنه لو فعل لصب موقفه في إحدى قناتين: إما قناة السلطة المترددة الخاضعة، ماكيافيلياً، لمنطقها الخاص، وإما قناة قوى الظلام التي تستغل بؤس الأجيال الجديدة وبحث هذه الأجيال عن مُثل عليا، لتعبئتها ضد الفكر والمجتمع مجتمعين.

في مثل هذه المعركة يصبح الخيار أمام مبدع مثل يوسف شاهين واضحاً. ولأن الخيار واضح كان لا بد من ابن رشد، بعد رام، وبعد بونابرت. وفي كل بساطة لأن ابن رشد مثّل لحظة قاطعة انعطافية في تاريخ العقلانية العربية، لحظة تشبه اللحظة التي يعيشها المثقف العربي اليوم، التي كان يعيشها يوسف شاهين نفسه يوم تحقيق «المصير». وعلى مثل هذا الوضوح العقلاني ختم شاهين هذه المرحلة من سينماه التاريخية.

وما لا شك فيه أن جزءاً من هذا كان يدور في فكره حين وقف، عام عرض «المصير» في مهرجان «كان» في الجنوب الفرنسي

١٩٩٧ ليتلقى تصفيق العالم حيث منحه المهرجان لمناسبة عرض الفيلم، واحدة من أرفع الجوائز التي أعطاها لفنان في تاريخه: جائزة الخمسينية. صحيح أن الجائزة لم تُعطَ لـ «المصير» يومها، لكنها أعطيت لشاهين، في أعظم تكريم ناله فنان عربي على الصعيد العالمي، منذ جائزة نوبل للآداب التي كانت منحت لنجيب محفوظ قبل ذلك بنحو عقد من السنين.

«معارك الحب»

(٢٠٠٤) ٩٨د. (ألوان)

إخراج: دانيال عربيد
سيناريو: دانيال عربيد
تصوير: هيلين لوفار
تمثيل: ماريان فغالي، راوية الشاب

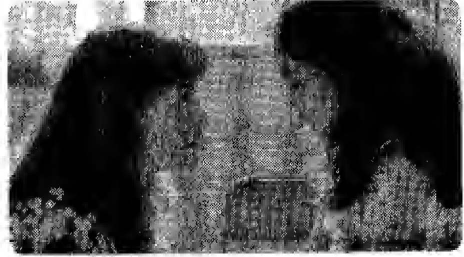
بشكل عام يمكن لدانيال عربيد أن تقول إن فيلمها «معارك حب»، ليس فيلماً عن الحرب. ذلك أن الحرب لا تشكل سوى خلفية الأحداث التي يتكون منها موضوع الفيلم: نسمع الحرب، نعيش أجواءها، بل حتى نرى الفاعلين فيها ـ وإن في جانب واحد من المدينة ـ غير أننا كمتفرجين قد لا نبالي بها، إذا ما تتبعنا جيداً الحكاية الأخرى ـ الأساسية ـ التي تود دانيال أن تحكيها لنا.

وهذه الحكاية قد تكون مرتبطة، بشكل أو آخر، بسيرتها الذاتية إذا افترضنا أن لينا، بطلة الفيلم الطفلة ذات الاثني عشر عاماً صورة عن المخرجة التي كانت في السن نفسها، كما يبدو، خلال تلك المرحلة التي تصورها من الحرب.

لينا الطفلة، ابنة العائلة المسيحية البرجوازية ـ ظاهرياً ـ تعيش هنا حربها الخاصة، ترصدها، تتماشى معها من دون أن يبدو عليها أنها حقاً تبالي بها. ما يهم لينا هنا هو اكتشافها المبكر لعالم الكبار وتتبُّع حياتها العائلية بين أب مقامر ها هو في طريقه ليوصل العائلة كلها إلى الدمار، وأم مستسلمة معظم الأوقات لا تكاد تعثر على حل لمعضلات الحياة اليومية. المناخ العائلي في بيت لينا، مُكْفهرٌّ بشكل عام، ويزيد من اكفِهْراره، سكن عمَّتها أخت أبيها فؤاد، في الطابق الأعلى، وحرص هذه الأخيرة على عدم مد يد المساعدة للأب في أزماته المالية الخانقة. ولكن حتى هذا الأمر إذ ترصده لينا، يصبح عندها ثانوي الأهمية، حيث تعثر على عزائها لدى الخادمة الصبية سهام، الحسناء الآتية من سورية مشتراة من قبل العَمَّة، والتي تتفتح مراهقتها على الحب والجنس وتكاد لا تستوعب كل ذلك القهر الذي تعامل به في منزل مخدومتها، والواصل إلى حد العنصرية.

هذه الحكاية هي التي تشكل محور «معارك الحب»... لكننا يجب أن نعوّد أنفسنا على مشاهدتها، فقط من خلال نظرة لينا إلى الأمور. وهذه مرة نادرة في فيلم عربي ينتمي إلى مخرج من جيل الشباب، تكون وجهة النظر في الفيلم واضحة ومحصورة إلى هذه

الدرجة. فنحن نعرف، عادة، أن وجهة النظر في هذا النوع من السينما تكاد تكون ضائعة ومتشعبة حتى ولو كان ثمة شخصية تروي لنا الأحداث، حيث ينسى صانعو الفيلم هذا الواقع ليغوصوا في تشعبات حدثية وتفسيرية يحار المرء كيف يمكن للراوي أن يكون عرف بها؟ ولماذا يتعيَّن على المتفرج أصلاً أن يتبناها، من دون أن تكون ذات أثر حقيقي في مجرى الأحداث.



في «معارك الحب» ينتفي هذا التشعب، ويكون على المتفرج أن يرى كل ما يحدث بعينَي لينا. ومن هنا مثلاً، روعة تلك اللقطة التي، في آخر الفيلم تقريباً، ترينا لينا، بعد خصامها مع سهام المختفية مسجونة داخل الشقة، تنظر إلى الباب، لعله يفتح ولعل سهام تطل منه.

هذه اللقطة كتتويج للفيلم ولنظرة لينا الذاتية فيه أتت لتقول لنا كم إن هذا الفيلم عرف كيف يغلب العنصر الذاتي... حتى بالنسبة إلى حكاية الحرب والحكايات العائلية: إن لينا هي التي تحكي لنا. والحكاية التي نشاهدها هنا هي حكاية لينا. والحقيقة أن الاعتماد على هذا البعد الذاتي في السرد الفيلمي هو الذي أنقذ فيلماً، لولا وجود لينا فيه، ولولا علاقتها بسهام لكان لا يصلح لأكثر من أن يكون سهرة تلفزيونية اجتماعية.

وانطلاقاً من هنا فإن واحداً من جوانب الفيلم الممتعة، وهي ليست كثيرة على أية حال، يكمن في، متابعة كاميرا دانيال عربيد، وهي تتابع نظرة لينا وتتبناها كلياً - مع استثناءات قليلة شكلت نقاط ضعف ولكنها يمكن أن تمر مرور الكرام، من دون أن تستوقف أحداً حقاً. ومن هنا تأتي النظرة إلى الحرب ومجتمعها نظرتين: الكاميرا ترصد لينا، ولينا ترصد ما يحدث من حولها. وما يحدث لها أيضاً. ذلك أن لينا لا تلبث أن ترتبط بتلك العلاقة الغامضة مع سهام. سهام قد تكون هنا أنا/ آخر لها، أو الأنا التي تنشد هي أن تكونها، غير مبالية بكونها خادمة. وهذا ما تضعنا المخرجة في صلبه منذ اللحظات الأولى في الفيلم، إذ تقول لينا لسهام همساً: «أنا أنت.. أنا مثلك يا سهام». ومن هنا فإن لينا وليس سهام، من يختزن في الحقيقة كل ذلك الحقد الطبقي الذي يمكن أن تجابِه به سهام تَعامُل مخدومتها معها. سهام هنا لا تبدو مهتمة إلا بغرامياتها واكتشافها الجنس وممارستها له، دون أن تشعر ولو للحظة - في البداية على الأقل - بأنها غريبة عن هذا المجتمع على عكس لينا.

أما المجتمع هنا، فإنه ذاك الذي لم يقدم كثيراً قبل الآن في السينما اللبنانية: مجتمع «الجانب الآخر» من المدينة، أي ما كان يدعى، في ذلك الحين «بيروت الشرقية» حيث السيطرة للقوات اللبنانية وحزب الكتائب، مقابل سيطرة الفلسطينيين والمسلمين

والتقدميين اللبنانيين على الجانب الغربي من بيروت. إذ نعرف أن معظم الأفلام التي حققت عن الحرب اللبنانية، صورت في الجانب الغربي... ويكاد لا يكون ممكناً ومقبولاً أن تظهر صورة بيروت الأخرى... «الجانب الآخر» من المدينة. ما جعل المتفرج، هذه المرة ينظر إلى الحرب في ذلك المكان الآخر.

غير أن هذا الأمر لا نكاد نلمس حضوره في الفيلم وذلك تحديداً لأن بيروت الأخرى، هي عالم بعيد جداً بالنسبة إلى لينا. لينا ترفض مجتمعها وتتعامل معه، وحتى مع أبيها بشكل سلبي للغاية، ولكن ليس، بالطبع لمصلحة انتماء إلى المجتمع الآخر... بل إلى سهام. حياة سهام هي حياتها، ممارسات سهام هي محط اهتمامها، والدفاع الضمني عن سهام ـ ولو بنظرات العيون الغاضبة ـ هو تفاصيل حياتها اليومية. وفي المقابل فإن سهام إذ تسير في دربها زارعة ـ ومن دون أن تدري ربما ـ وعياً بالحياة والحب والجنس، في طفولة لينا، قد لا يعود اهتمامها برفيقتها الصغيرة إلى طابع الاهتمام الانتهازي: إنها تستخدمها تغطية لمغامرتها.

وهكذا على خلفية هذه العلاقة الهامشية التي تنشأ بين غريبتين: إحداهما ابنة المجتمع لكنها غريبة ـ اختيارياً ـ عنه، والثانية غريبة عنه لكنها تندمج فيه من دون عقبات. ترسم لنا دانيال عربيد علاقة مدهشة، ومن خلال العلاقة تغوص في تفاصيل الحياة في المجتمع المسيحي اللبناني. وفي ذلك التقاطع بين هذين البعدين، يتمكن المتفرج من الدخول في كل التناقضات الاجتماعية والسياسية والبشرية التي تخلقها الحرب وتعكسها على الأفراد.

وهذا التناقض يصل إلى الانعكاس في لغة دانيال عربيد السينمائية. إذ في أحيان كثيرة نجدها تلجأ إلى اللقطات الكبيرة الثابتة، للوجوه أو للأمكنة، لباب أو لوجه كلب، ليافطة، أو لكتابة سياسية على الجدار... وفي أحيان أخرى نراها تحرك الكاميرا بشكل مفاجئ ولا سيَّما حين تصور معركة أو خناقة أو ما شابه ذلك. وهذا التالي بين الأسلوبين يسجل هنا لحساب المخرجة التي من خلال ذلك كله ترسم الأحداث المتلاحقة، ثم تقف بكل هدوء لتتأمل أمكنتها والمشاركين فيها، إلى درجة تجعلنا نشعر في بعض الأحيان أننا في رواق مليء بالبورتريهات.

والحقيقة أن هذا الجانب في سينما دانيال عربيد، وكما نجد في هذا الفيلم الأول، جدير بلفت الانتباه. حيث إن هذه المخرجة الآتية من عالم الفيلم التسجيلي القصير، إذ تبدو وفي معظم لحظات الفيلم عاجزة عن تحريك ممثليها أو إدارتهم كما يجب ـ ومعظمهم من غير المحترفين، فإن كانوا من المحترفين تبدو دانيال عربيد عاجزة عن السيطرة عليهم، فتستبدل هذه السيطرة بلقطات ثابتة، تتحرى ملامحهم، وتبدو كما لو كانت تدخل إلى مسام جلودهم. وما ينطبق هنا على وجوه البشر ينطبق على الأماكن أيضاً: من أبواب مغلقة إلى درج داخلي، إلى سطح، إلى سيارة... أمام كل هذه وبدلالتها المتعددة تعرف كاميرا دانيال

عربيد كيف تتوقف في حركة إنقاذ ـ جمالي بحت في معظم الأحيان ـ لسياق فيلمها.

غير أن هذا القول يجب ألّا يُفهم منه أن السياق الدرامي غائب.. بل إنه حاضر، وبقوة ولكن ليس من خلال الحيّز الهامشي الضيق والحميم، الذي يمثله اتكاء لينا كلياً على علاقتها مع سهام لتبرير حياتها. وفي هذا الإطار تبدو لينا وكأنها تعيش الحياتين معاً: حياتها وحياة سهام. ومن هنا حين يفيض الكيل الطبقي والعنصري بسهام في النهاية وتقرر الهرب مع حبيب لها، تضعف لينا، حتى مع معرفتها بأن سهام لم تعد قادرة على التحمل. ومن هنا، إذ تخبرها سهام بأنها سوف تهرب وتطلب منها المساعدة، لا يكون أمام لينا التي باتت تفضل إنقاذ علاقتها مع سهام، على إنقاذ سهام نفسها، إلا أن تشي بها.

وهكذا، إذ تعاقب سهام من قبل مخدومتها بأن تسجن داخل شقة هذه الأخيرة دون أي حق في الخروج. تعاقب سهام لينا بصمت حاقد ملتبس. وأمام مثل هذا العقاب تفقد لينا كل اهتمام بأي شيء آخر كالحرب، المدينة، الناس.. بل إن موت أبيها نفسه لا يحرك لديها أية مشاعر. تعيش وعينها على باب شقة العمة: متى يفتح وتطل سهام. وفي النهاية، حين تطل سهام، تتمكن من الهرب بعد أن تخبر لينا بأنها تلعنها إلى الأبد.

هذه الحكاية التي حملها فيلم دانيال عربيد «معارك الحب» هي، أولاً وأخيراً، حكاية لينا وسهام، أكثر كثيراً مما هي حكاية الحرب. ولعل هذا ما أعطى الفيلم طابعه الحميمي الخاص فأتى فيلماً صغيراً لطيفاً، لاحظ متفرّجوه دون صعوبة أن أهم ما فيه هو ذلك القدر الكبير من الأحاسيس الذي هيمن عليه. ولأن الحدود، هنا بين دانيال وفيلمها وبطلتها، تكاد تكون معدومة، برزت في شكل خاص مقدرة المخرجة محققة في معظم الأحيان أفلاماً حول الحرب وما ترتب عليها في سلوكيات الناس وذهنياتهم، ولا سيَّما في العلاقة مع المدينة ـ مقدرتها على التعبير عن سيكولوجية الشخصيات الأساسية ولا سيَّما شخصية لينا. وفي المقابل أتى تصويرها لبعض الشخصيات الأخرى أقرب إلى العادية بحيث بدت بعض المشاهد، حتى عبر نظرة لينا الحاضرة دائماً، أقرب إلى المسلسلات التلفزيونية اللبنانية المعتادة، ولا سيَّما من ناحية الحياة العائلية والعلاقات بين أفراد العائلة الواحدة.

وفي إمكان دانيال عربيد هنا أن تدافع عن أسلوبها واختياراتها مذكرة إياناً بأنها في هذا الفيلم، الذي أتى عن الحرب، ولكن عن حرب لبنان الخاصة، وعن الحب الذي تفتحت عليه طفولة لينا، صورت الفيلم بكاميرا التقطت حساسية تلك التي كانت تعيش زمن ـ ما قبل ـ يكون أمام لينا التي باتت تفضل إنقاذ علاقتها مع سهام، على إنقاذ سهام نفسها، إلا أن تشي بها. وهكذا، إذ تعاقب سهام من قبل مخدومتها بأن تسجن داخل شقة هذه الأخيرة دون أي حق في الخروج. تعاقب سهام لينا بصمت حاقد ملتبس. وأمام مثل هذا العقاب تفقد لينا كل اهتمام بأي شيء آخر كالحرب،

المدينة، الناس... بل إن موت أبيها نفسه لا يحرك لديها أية مشاعر. تعيش وعينها على باب شقة العمة: متى يفتح وتطل سهام. وفي النهاية، حين تطل سهام، تتمكن من الهرب بعد أن تخبر لينا بأنها تلعنها إلى الأبد.

وفي إمكان دانيال عربيد هنا أن تدافع عن أسلوبها واختياراتها مذكرة إيانا بأنها في هذا الفيلم، الذي أتى عن الحرب، ولكن عن حرب لبنان الخاصة، وعن الحب الذي تفتحت عليه طفولة لينا، صورت الفيلم بكاميرا التقطت حساسية تلك التي كانت تعيش زمن - ما قبل - المراهقة في مدينة مدمرة... هي المدينة نفسها (بيروت) التي صورت دانيال دمارها في لقطات لا بد من القول إنها تتناقض مع حرارة مشاعر لينا.

«مغامرات بطل»

(١٩٧٨)	٨٥د. (ألوان)
إخراج:	مرزاق علواش
سيناريو:	مرزاق علواش
تصوير:	(غير متوافر)
موسيقى:	منوعات
تمثيل:	مصطفى حجام، سامية عمار

في العام ١٩٧٧، كان عرض الفيلم الجزائري «عمر قتلته الرجولة» لمرزاق علواش واحداً من أهم الأحداث السينمائية في الجزائر... وبعده بأقل من عامين عاد علواش وخبط خبطة جديدة بتحقيق فيلمه الروائي الطويل الثاني «مغامرات بطل» محققاً به جائزة الضابط الذهبي في مهرجان قرطاج في تونس.

يومها اعتُبر الفيلم واحداً من أفضل ما شاهد الجمهور القرطاجي، لكنه كان أيضاً فيلماً أثار قدراً كبيراً من النقاش. ولئن كان جزء من هذا النقاش طاول شكل الفيلم الذي بدا مستقى مباشرة من مزيج من حكايات ألف ليلة والمقامات العربية، والحكايات البيكارسكية على طراز «دون كيشوت»، فإن جزءاً كبيراً منه طاول موضوع الفيلم، و«رسالته».

يدور «مغامرات بطل» حول ابن فقير لفلاح يعيش في قرية جزائرية، وكان يمكن له أن يعيش حياته البليدة حتى النهاية منعزلاً في قريته ويومياته، لولا أن أباه وأعيان القرية يتآمرون لتحويله إلى بطل منتظر، وسط بيئة باتت تحتاج إلى مثل هذا البطل. وهكذا يأتون له، على نفقة القرية، بأستاذ يعلمه معارف العصر وآدابه، قبل أن يطلقوه في مهمة سامية يقطع في سبيلها الجبال والوديان، الحدود والبراري متنقلاً من موقف إلى آخر: يجتمع بثوار يناقشهم حول تكتيكات الثورة واستراتيجياتها، يلتقي بجنود السلطة فيَشي بمكان وجود الثوار، ثم - كما أوديب - يلتقي أهالي قرية يعيشون في خوف من وحش خرافي يقدمون إليه التضحيات اتقاءً لشرّه.. فلا يكون من بطلنا إلا أن يخلِّصهم من الوحش، وإثر ذلك يلتقي بفتاة ينتقل معها إلى مدن الصفيح، حيث يتحول هنا إلى بروليتاري رث. ومن ثم يصل إلى المدينة الكبيرة حيث يبدأ في تنفيذ مهمته السامية: فهو هنا، في الأهل، كي يحرض الناس على الثورة...

مستخدماً في مخاطبتهم لفظية ثورية مليئة بالديماغوجية المستقاة من التعابير الفوضوية الواصلة إلى حدود العبثية.

وهو، في وظيفته التحريضية تلك، ينتقل من مكان إلى مكان: من حمام عام، إلى سجن، إلى مطعم، على شاكلة ما يفعل أبو زيد السروجي، بكل «المقامات»... لكنه يجد نفسه ملفوظاً في كل مكان، فلا أحد يريد الإصغاء إليه ولا أحد يريد ثورته. وتنتهي به الأمور في خاتمة المطاف، إلى اجتماع سياسي حقيقي، حيث يجد نفسه، هذه المرة، في مقاعد المتعلمين لا في مقاعد المعلمين، فيتعلم الآن كيف يصغي ويفهم ويناقش، متوقفاً عن «بطولاته» الواهية.

في هذا الوصف التلخيصي للفيلم، يبدو هذا خطياً ضائعاً بين الكوميديا الخالصة، والوعظية السمجة، لكن الفيلم، في حقيقته، أعمق من هذا... وخاصة لأنه في نهاية الأمر فيلم بصري بقدر ما هو فيلم ذو موضوع. ومن هنا بدا، أجمل ما في «مغامرات بطل»، إضافة إلى موضوعه الذي حاول، من الداخل، أن يلقي نظرة نقدية حادة على نوع من اللفظية الثورية التي كانت سلاح وثروة فئات كثيرة من المثقفين العرب وغير العرب في ذلك العصر الذهبي للاحتجاجات الصاخبة ـ ولا سيّما في جزائر ما بعد الثورة، التي من الواضح أن موضوع الفيلم يطاولها قبل أن يطاول أي رقعة جغرافية أو فكرية أخرى ـ، أجمل ما فيه ذلك الشكل السينمائي البيكاري الذي جعل الفيلم أشبه بأمثولة سياسية تستقي موضوعها من تجوال «البطل» نفسه، ومن عوالم الحكواتي الشعبي، مع مرجعيات أدبية وبصرية تزاوج بين بريخت وفولتير ونيتشه.

ولقد تحدث علواش عند عرض فيلمه، عن علاقته به، مؤكداً أنه، في نهاية الفيلم، فيلم ذاتي «انطلقت فيه من قصة قصيرة كنت كتبتها لنفسي على سبيل تزجية الوقت، وحولتها بالتدريج إلى مسيرة متكاملة من الصور والمغامرات. وأنا منذ البداية كنت أريد، على أية حال، أن أتحدث عن نوع كان سائداً من «الرومانسية الثورية». وعلى هذا الأساس اشتغلت على كتابة المعالجة المبدئية، وقد قررت أن أجد صيغة سينمائية تعادل صيغة ألف ليلة وليلة، في وقت كان واضحاً فيه بالنسبة إلي أنني أريد أن أتسلل بشكل أو بآخر، إلى داخل الشخصية الرئيسية مختاراً أسلوب الفانتاستيك للتحدث عن خيالات بطلي وهلوساته».

ويزيد علواش، تعليقاً على ما قيل يومها من أن فيلمه يتسم بالجو المسرحي: «هذه المشاهد ذات الصبغة المسرحية كانت ضرورية لي للوصول إلى ما كنت راغباً في صنعه. فأنا في الواقع لم أشأ تحقيق فيلم إيقاعي على الطريقة الأوروبية، بل أردت اللجوء إلى إيقاع شرقي متموج، أسفر عن تلك الحوارات الطويلة التي كانت الكاميرا خلالها تفضل التركيز لدقائق طويلة على وجه الشخص الذي يلقي الحوار. لقد أردت أن أوجد شيئاً يتأرجح بين جو الحكواتي والتركيب المسرحي، وأعتقد أنني وجدته رغم أن كثراً لم يستسيغوا هذه المشاهد بالضبط».

«المفتش العام»

(١٩٥٦) ١١٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: حلمي رفلة عن قصة الكاتب الروسي نيقولاي غوغول

حوار: أبو السعود الأبياري

تمثيل: تحية كاريوكا، إسماعيل ياسين، محمود المليجي



لن تكون تلك المرة الأخيرة التي تقتبس فيها السينما العربية قصة الكاتب الروسي الكبير في فيلم يحقق نجاحاً، كما إنها لم تكن المرة الأولى التي تدنو فيها السينما في شكل عام من هذا النص الذي كتب أصلاً لمقاومة الفساد، ليس في زمن محدد ولا في مكان محدد... وإنما الفساد بمعناه البيروقراطي الشامل. غير أن أسوأ ما كان يمكن أن يحدث لعمل كهذا إنما هو الاستحواذ؛ إذ كان من نصيب «المفتش العام» كما حققه حلمي رفلة في العام الخامس للثورة المصرية في مصر، نسفه من أساسه، وتحويله من عمل عميق ذي دلالة أساسية إلى عمل مؤدلج. ومع هذا فإن نسف الفيلم، من هذه الناحية حتى وإن كان جذرياً لا ينبغي أن يقلل من قيمته الفنية، ومن كونه يمثل علامة أساسية في تاريخ السينما الكوميدية، «الهادفة» في مصر.

تدور الأحداث، إذاً، في إحدى القرى المصرية، ولكن ـ وهذا أمر نجدنا في مواجهته منذ البداية كما يفيدنا «الراوي» ـ قبل اندلاع الثورة المصرية. وهكذا لأن «الزمن الثوري» لم يكن قد حلّ بعد، ها هو الفساد مستشرٍ في القرية وها هو عمدتها ورجاله يمارسون ذلك الفساد من دون حسيب أو رقيب، ما جعل الأهالي يضجّون بالشكوى، ولكن همساً من دون أن يجرؤ أي منهم على إيصال الشكوى إلى السلطات المركزية. ومع هذا يسمع العُمدة ذات يوم، وقد صعقته المفاجأة، أن تلك السلطات قررت أن تبعث إلى المنطقة مفتشاً عاماً لتفقد الأحوال والاطلاع على سير الأمور.

عند ذاك وفيما كان العمدة ورجاله وأهل القرية جميعاً ينتظرون وصول المفتش، يصل إلى المكان شخصان بائسان هما صابر وجابر، اللذان يسعى **أولهما** إلى الحصول على عمل بسيط في القرية. على الفور سيعتقد الناس، وعلى رأسهم العمدة، كما في قصة غوغول تماماً، أن صابر إنما هو، في حقيقة أمره،

المفتش العام الذي يعتقد أنه وصل متنكراً كي يقوم بمهمته من دون أن يعترض سبيله أو يغويه أحد.

وهكذا، يسارع العمدة إلى الاحتفال بمجيء الرجلين ويقيم على شرف صابر و«سكرتيره» جابر حفل عشاء، تتولى خلاله زوجة العمدة، وهي - للمناسبة - راقصة سابقة، تقديم وصلات من الرقص، فيما تغني ابنة العمدة من زوجة سابقة، من وراء النافذة. وكما يحدث عادة في السينما، تقع الابنة في غرام صابر، كما ستحاول الزوجة إغواءه فيما من الواضح هنا أنه سوف يختار الابنة بتشجيع من جابر الذي إذ أدرك ما يحدث تولى رفيقه ناصحاً إياه بتحقيق أكبر قدر من المكاسب قبل أن تنكشف حقيقتهما. لكن صابراً، بفضل أخلاقه الرفيعة ورفضه الانغماس في الفساد، يرفض ذلك، في الوقت الذي يقرر فيه أن يوصل الأمر إلى حدوده القصوى: في انتظار وصول المفتش الحقيقي، وكيلا يتم طمس الحقائق بفعل خبث العمدة ورجاله، كما يفعل خوف السكان، سوف يبذل هو كل ما لديه من جهد لكشف فساد العمدة والقبض عليه. وذلك بالتحديد، لأن الثورة كانت قد قامت للدفاع عن حق البسطاء وكشف المفسدين، كما سيقول لنا الراوي في النهاية بأسلوب خطابي نسف كل جماليات الفيلم وطرافته وعمق موضوعه، كما أشرنا.

أعادت الثورة الحق إلى أصحابه إذاً، ولكن قبل أن ينتهي الفيلم على ذلك الانتصار الثوري الذي من المؤكد أنه لم يكن يخطر على بال غوغول وهو يكتب قصته، لن ينسى السيناريو أن يكافئ صابراً على ثوريته وأخلاقه بأن يزوجه ابنة العمدة التي لا يمكن أن تكون على فساد أبيها بالطبع!

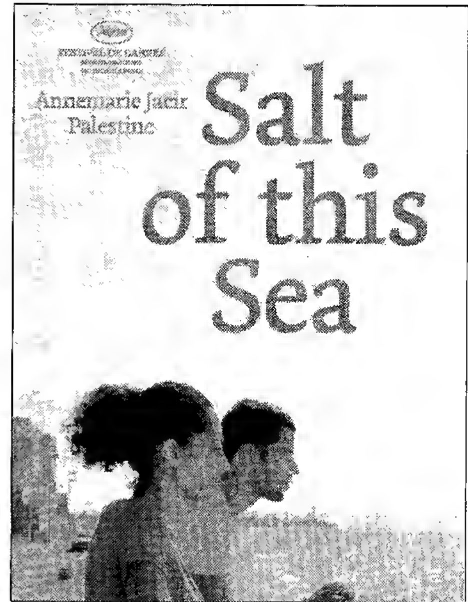
«ملح هذا البحر»

(٢٠٠٨)	١٠٩ د. (ألوان)
إخراج:	آن ماري جاسر
سيناريو:	آن ماري جاسر
تصوير:	بنوا شاميلار
موسيقى:	كامران رسنغار

تمثيل: سهير حماد، صالح بكري، رياض دعبس

كانت آن - ماري جاسر، الفلسطينية الأصل المقيمة في أمريكا، قد ظهرت في ساحة السينما الفلسطينية سنوات قبل العرض العالمي الأول في مهرجان «كان» ٢٠٠٨، لفيلمها الروائي الطويل الأول «ملح هذا البحر»، حيث كانت شاركت في مهرجانات عربية، وغير عربية أيضاً، بأكثر من فيلم قصير لفت الأنظار. غير أن فيلمها الطويل الذي اقتبست عنوانه من قصيدة لمحمود درويش، فيما أخذت موضوعه مما يشبه التجربة الشخصية الخاصة بها، أتى شيئاً آخر تماماً: أتى مفاجئاً، وبالتحديد لأنه كان أول فيلم روائي طويل تحققه امرأة فلسطينية. فخلال السنوات العشرين السابقة عليه كانت السينما الروائية الفلسطينية قد بدأت بالظهور قوية شديدة الخصوصية معنى ومبنى، جديدة في

طرح مواضيعها، وفي زاوية النظر إلى فلسطين وإلى تاريخ القضية، وصولاً إلى نزعة ذاتية في هذه النظرة لم يكن للسينما الفلسطينية عهد بها من قبل. ومن هنا حين جاء فيلم «ملح هذا البحر» وعرض في «كان» جابهه كثر بدهشة كبيرة: فهو لم يأتِ فقط فيلماً من إخراج امرأة وروائياً، بل أتى أيضاً فيلماً ذاتياً، يكاد يروي فصلاً ـ ولو متخيلاً ـ من سيرة ما لصاحبته.



ولئن كان متفرجو السينما العربية قد اعتادوا قبل ذلك بسنوات على سينما رجالية تقول السيرة الذاتية، فإن التعود على سينما أنثوية من هذا النوع لم يكن قد استشرى بعد، ولا حتى في السينمات العربية غير الفلسطينية، اللهم إلا في بعض السينما التونسية أو المغربية. غير أن الواقع يقتضي منا أن نقول هنا إن البعد الذاتي ـ أو شبه الذاتي ـ في «ملح هذا البحر» لم يكن «فضائحياً»، أي معرّياً للذات كما حال بعض أفلام السيرة الذاتية الذكورية، بل كان مجرد شكل جديد من أشكال تناول القضية الفلسطينية... لكنه كان شكلاً موفقاً، ذلك أن مخرجته عرفت، فيه، كيف تجدد حتى في الطوبوغرافيا المكانية.

صحيح أن فيلمها كان أساساً عن عودة ما إلى فلسطين (والعودة غالباً ما شكلت جوهر موضوع بعض أفضل الأفلام الفلسطينية على أية حال)، لكن العودة لم تكن لمجرد عرض القضية بالمعنى الأيديولوجي للكلمة، أي بالمعنى النضالي... بل إن النضال والأيديولوجيا جاءا هنا هامشيَّين في الفيلم، الذي اتخذ، في نهاية الأمر شكل لعبة: فيلم طريق وفيلم مغامرة «خارجة على القانون»، وفيلم حنين... وكذلك فيلم جدل (بالمعنى الذي يوصل إلى مفهوم الديالكتيك)، حيث إن رفيق طريق الفتاة بطلة الفيلم في رحلتها ومغامرتها، هو شاب فلسطيني يدفعه كل ما حوله إلى اتخاذه القرار بالرحيل عن فلسطين: لم يعد يجد في فلسطين متسعاً له، لذلك يقرر الرحيل، وذلك في الوقت نفسه الذي تعود فيه فتاة الفيلم من أمريكا، ربما للبقاء... وربما لمجرد أن تسترد من مصرف فلسطيني قديم حساباً كان لجدها قبل زوال فلسطين، ثم إذ تبذل جهوداً شاقة وتفشل، تقرر أن تخرق «القانون» من جديد بالبحث عن البيت الذي كان لأهلها في يافا قبل النكبة.

إذاً، الفيلم هو رحيل متواصل وربما مزدوج أيضاً إن نحن نظرنا إلى الفتى والفتاة على انهما وجهان لصورة واحدة هي صورة التمزق

الجديد للفرد الفلسطيني: إلى الماضي بالنسبة إلى الفتاة، وإلى المستقبل بالنسبة إلى الشاب. لن نعرف في نهاية الفيلم أي رحيل هو الذي سينجح أو سيكون ذا جدوى على الأقل، لكننا نعرف أن آن ـ ماري جاسر، استطاعت في هذا العمل الأول، أن تقدم شخصية نسائية أكثر قوة وحضوراً ومعرفة بما تريد، من شخصية الذكر. طبعاً لا يصل الفيلم إلى أن يقول لنا، بفصاحة إن تسلم الفتاة لمقدرات قضيتها، متمثلة بعودتها ومطالبتها بالإرث المالي من ناحية وبالبيت القديم من ناحية ثانية، إنما هو حل مقترح يقوم على تسلم المرأة الفلسطينية للقضية بدلاً من الرجل الذي فشل في تحقيق أية نتيجة على ذلك الصعيد حتى الآن... لكن ثمة في الموضوع وسياقه ما يغري، خصوصاً أن الشاب في الفيلم، بدا طوال الوقت متردداً، لا يأبه إلا برغبته في مغادرة فلسطين.

مهما يكن، لا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا الفيلم، عرف في طريقه كيف يقدم إضافة إلى المتن الفلسطيني السينمائي المعتاد، صورة جديدة لفلسطين الداخل بالمعنى المزدوج للكلمة: داخل فلسطين السلطة، وخصوصاً داخل فلسطين ١٩٤٨، ليس للمقارنة بينهما، بل لرسم صورة تبدو متكاملة لـ «الكل الفلسطيني» الذي تشعر آن ـ ماري جاسر، بأنه صار الغائب الأكبر عن كل حديث عن فلسطين.

هذه المرة إذاً في تكامل الداخلين الفلسطينيين بدت الجغرافيا أشمل والتاريخ أكثر وطأة. ففي فيلم آن ـ ماري جاسر الذي عرض في «كان» أولاً أمام جمهور غفير ومصفق ومصغ باهتمام، بدت الأمور أكثر وضوحاً. هنا نحن في قلب القضية. ولم يكن مقدمو الفيلم، من المشرف الفني على المهرجان إلى منتجيه الأجانب ومن بينهم النجم الأمريكي داني غلوفر، فولكلوريين حيث اعتلوا المسرح متوشحين بالكوفية الفلسطينية الشهيرة. الكل كان يعرف هنا أموراً كثيرة عن فيلم آن ـ ماري جاسر الأول، الروائي الطويل، لكن أحداً لم يكن قد رآه، وإن كان كثر قد سرُّوا كونه يأتي من فلسطين إلى تظاهرة «نظرة ما».

«ملح هذا البحر» لم يخيّب يومها التوقعات والآمال التي بنيت عليه، وإن كان طوله المبالغ فيه قد أساء إلى سياقه بعض الشيء، كما أن حواراته أتت تقليدية تفسيرية في بعض الأحيان. ناهيك بأن ثمة لحظات في الفيلم بدا فيها وكأنه لا يعرف ماذا يقول الآن، وبأن مخرجته تاهت بين أنواع عدة، ولم توفق كثيراً في المضافرة بينها.

غير أن هذا كله لا يمنع من أن «ملح هذا البحر» فيلم مميز، ينضاف إلى أفلام فلسطين اللافتة التي بدأت تعرف طريقها إلى العالم خلال العقدين الأخيرين. إذ حتى لو بدا الفيلم مرتبكاً بعض الشيء بين أن يكون فيلم طريق، وعملاً سياحياً، وعودة إلى الجذور، وفيلم مغامرات وثرثرة مثقفين وميلودراما غرامية، وقبل هذا كله عملاً سياسياً بامتياز، فإنه في الحصيلة الأخيرة قدّم صورة لفلسطين وقضيتها وأبنائها لم نعهدها كثيراً في الفن السابع.

«المهاجر»

(١٩٩٤) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين
قصة وسيناريو وحوار: يوسف شاهين
بمشاركة: رفيق الصبّان، خالد يوسف، أحمد قاسم
تصوير: رمسيس مرزوق
تمثيل: يسرا، محمود حميدة، ميشال بيكولي، خالد النبوي

قبل «المهاجر» بزمن بعيد جداً كان يوسف شاهين يحلم بتحقيق فيلم عن زمن الفراعنة، ولعل مشاهدته عدداً من الأفلام التي كانت تكثر في هوليوود، وربما في بعض بلدان أوروبا أيضاً، متحدثة عن ذلك الزمن ببهائه وانتفاضة الإنسان فيه ممسكاً مصيره للمرة الأولى في تاريخ البشرية، كان هو ما حرَّكه، ولكن كان من الواضح، بالنسبة إلى شاهين منذ البداية، أنه ليس ممن يحققون فيلماً عن ذلك الزمن ويكتفي بأن يكون ذا بُعد تاريخي. فيلمه العتيد عن «الفراعنة» لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً، بل أكثر من هذا لا يمكنه إلا أن يكون ذاتياً.

في هذا الإطار، لأن السينما ليست مجرد بحث نظري يتعين عليه أن يكون درامياً، وجد شاهين ضالته في حكاية توراتية تبنَّتها لاحقاً الأديان السماوية جميعاً، هي حكاية يوسف الذي غدر به إخوته وخيّل إليهم أنهم تخلصوا منه بقتله، فإذا به يجد نفسه في أرض الفراعنة ويكون له شأن هناك.

منذ البداية كان شاهين يعرف أن ليس في إمكانه - وهو لا يريد ذلك أصلاً - أن يجعل من فيلمه تصويراً لحكاية يوسف، لم يكن هذا همه. كان همه أن يستمد من الحكاية الدينية عناصرها، وأن يجعل من بطله - الذي هو صورته الذاتية - شبيهاً بيوسف، يعاني معاناته، ولكن لأهداف أخرى ترتبط بأهداف شاهين نفسه. ونعرف أن هذه الفوارق الجوهرية بين الشخصيتين - على رغم تشابه الأحداث - فاتت كل أولئك الذين لاحقوا شاهين بالتهديد وبالقضاء كي يمنعوا عرض الفيلم حين أنجز، ليركزوا فقط على التشابه بين الشخصيتين، ما خلق سوء تفاهم جديداً لم يكن شاهين في حاجة إليه. ولكن إذا كان هذا انعكس سلباً، فإنه سرعان ما انعكس إيجاباً على الفيلم حيث إنه بفعل الضجة المفتعلة التي أثيرت من حوله، باتهامه بتصوير شخصية دينية تاريخية لا يجوز تصويرها، تدفق المتفرجون بمئات الألوف في مصر وفي غيرها، لمشاهدة الفيلم، ما جعله أنجح أفلام شاهين على الإطلاق.

والحقيقة أن كثراً من الذين كانوا يشاهدون فيلماً لشاهين على الشاشة الكبيرة للمرة الأولى في حياتهم لم يندموا على ذلك أبداً، ذلك أن هذا الفيلم يظل «الأجمل» و«الأغنى» فنياً من بين أفلام شاهين كلها، فإلى غنى الصورة (رمسيس مرزوق) ومتانة اللغة السينمائية والتوزيع الموسيقي والملابس والمونتاج التي فاقت كلها كل ما كان قدمه شاهين سابقاً (حتى قيل إن جمالية الفيلم طغت على موضوعه،

لكن هذه حكاية أخرى)، يمكن أن نضيف أن تعاون رفيق الصبان وخالد يوسف مع شاهين في كتابة السيناريو، قفز مرة واحدة بمفهوم الوضوح إلى الواجهة ليسير الفيلم في بُعدٍ خطيٍّ لا تلعثم فيه، بل إنه أتى في نهاية الأمر فيلماً بسيطاً متمكناً من موضوعه، متيناً في تعامله مع ممثليه مستفيداً إلى أقصى الحدود من الديكورات الجميلة.

ويقيناً أن هذا كله ما كان من شأنه أن يرضي الشاهينيين الخالصين، لذا لم ينل شكل الفيلم حظوة كبيرة لديهم لدى مشاهدتهم له للمرة الأولى. لكنهم سرعان ما أدركوا أن «المهاجر» واحد من الأفلام الشاهينية التي تكشف عمقها بالتدريج كما تكشف شاهينيتها بعد حين. ذلك أن طابع «البطاقات البريدية» الذي يبدو للوهلة الأولى مسيطراً على الفيلم، والعلاقات «الخطية» بين الشخصيات (خصوصاً أن مآل تلك العلاقات لا يحمل مفاجآت بل يكاد يكون معروفاً سلفاً) وبعض الافتعال الذي يلوح في اللجوء إلى استعراضات صاخبة الموسيقى، كل هذا سرعان ما يخلي المكان للبعد الأكثر أهمية، بعد المعاصرة الخالصة في هذا الفيلم.

ف «المهاجر» بعد كل شيء وربما قبل كل شيء، فيلم معاصر إذ تماماً كما أن رام فيه، المتوجه من أرض القحل إلى مصر، هو شاهين (المتوجه من أجل بلاده إلى بلاد الحضارة) ها هي العناصر الأخرى في الموضوع والحبكة تحيلنا مباشرة على زمننا، الراهن: الصراع الديني بين الأفكار الجديدة (يمثلها أخناتون)، مقابل الأفكار القديمة (يمثلها آمون وكهنته)، دور الثقافة والعلم في بناء المجتمعات، وفي هذا الإطار لم يكن بعيداً من الصواب ذلك الناقد الفرنسي (فنسان فاتريكان) الذي قال إن فيلم «المهاجر» هو أولاً وأخيراً فيلم عن التعلم، إذ مهما كان من شأن الأحداث التي عاشها رام وخبرها فإن الأساس هو اكتسابه للعلم والمعرفة، ويقينه من أنه سيكون في وسعه إفادة شعبه بواسطتهما.

منذ البداية، في «المهاجر»، يقول لنا شاهين كم أن رام لديه يشبه (دون أن يكون) يوسف في الحكاية التوراتية، وهذا التحديد يرمي إلى أمرين في آن معاً: من ناحية إلى استبعاد فكرة أن يكون رام هو يوسف نفسه (ولسوف يؤكد جزء أساسي من أحداث حياة رام هذا) ومن ناحية ثانية إلى جعلنا ننسى تاريخية الشخصية لندرك أن ما يقدمه لنا الفيلم إنما هو «أمثولة» لا أكثر ولا أقل.

المهم هنا هو أن رام أصلاً، لا يذهب إلى أرض النور، مصر الفراعنة، من تلقائه، بل لأن إخوته قد غدروا به، وهو بعد ذلك إذ يجد نفسه في قاع سفينة، يجد أن السفينة تأخذه إلى مصر، وهناك يباع كعبد إلى القائد العسكري المحبوب والطالع من صفوف الشعب باجتهاده، أميهار. ولأميهار هذا زوجة حسناء هي سميهت التي تغرم برام بعد وفاء لزوجها دام عشر سنوات راحت بعدها تتطلع إلى حب جديد في حياتها يعوضها عن عجز زوجها وإهماله لها. لكن رام رغم الإغراءات كلها، ورغم فتنة سميهت، ليس هنا كي يعشق

امرأة سيدِهِ. وهكذا يدور صراع بينه وبينها يراقبه أميهار بقلق أولاً ثم بفضول بعد ذلك. وعلى خلفية هذه «الدراما العائلية» ـ إن جاز القول ـ تدور الأحداث الكبرى في الفيلم، حيث من جديد وكما في «الوداع يا بونابرت»، يقيم شاهين العلاقة الجدلية بمهارة وإتقان بين الخاص والعام، ويفضل كما شأنه دائماً أن يرجح كفة الخاص جاعلاً العام لا يبرز إلا من خلال كوة الخاص ومنظوره. والعام هنا هو الصراع الديني وفساد الطبقة الحاكمة، وتوق الشعب إلى الثورة، ودور العسكر، ثم الجفاف الذي يضرب البلد في خضم ذلك كله. وأيضاً هناك «الغريب» الذي إذ كان يعامل في البداية تعاملاً عنصرياً، سرعان ما يضيف إلى المجتمع الذي يعيش فيه علمه وذكاءه، ما يجعل التفاعل حقيقة ويجعل «الآخر» ضرورياً للذات. وهذا الجانب قدمه لنا شاهين من خلال العلاقة الغرامية والودية التي تقوم بين رام وهاتي، ثم من خلال تعاونه معها ومع أهلها وجماعتها لمقاومة الجفاف.

ذلك أن شاهين في لحظة من لحظات فيلمه يحول «المتعلم» الآتي هنا سعياً وراء المعرفة والنور، «معلماً» بدوره ينشرهما في هذه الديار التي يعيش فيها ويتزامن هذا مع تغلب رام على رغباته تجاه سميهت وتعلقه أكثر وأكثر بهاتي.

وفي هذا الإطار بالتحديد يبدو الفيلم أخلاقياً وعظياً إلى حد ما، وبشكل مفاجئ، ذلك أننا نادراً ما سبق لنا أن طالعنا في فيلم لشاهين مثل هذا القدر من الوعظ الأخلاقي، وتقريظ من يسير على الصراط المستقيم.

هل معنى هذا أن شاهين كان قد أصبح أكثر تعقلاً وامتثالية من ذي قبل؟

أفلا يمكننا يا ترى في ضوء هذه الوعظية التي قد تلوح هنا جديدة، أن نعيد قراءة العدد الأكبر من أفلام شاهين السابقة لنكتشف أنه «بين السطور» أي في أعماق خطابات أفلامه، لم يكن أبداً ذلك «المشاكس الأخلاقي» الذي يوحي بكونه ظاهر تلك الأفلام؟

وفي وسط هذا كله كان شاهين يعرف أنه سينمائي ـ فنان أولاً وأخيراً. وأن وظيفة الفنان أن يروي وأن يحكي وأن يصور، وألّا ينسى ولو للحظة واحدة «لذة الحكي». ومن هنا عبّر في هذا الفيلم الغريب والعميق في آن معاً عن إيمانه بتلك اللذة، فقدم حكاية جذابة. قدم أفكاره كلها من خلال عمل استعراضي كبير، يشبه في شكله الخارجي الأفلام التاريخية الهوليوودية الضخمة، لكنه يشبه في شكله الداخلي تلك الأفلام الحميمة. وهذا كله جعل الفيلم أشبه بلعبة الدمى الروسية، حيث تخبئ كل دمية دميةً أخرى أصغر منها تحتها.

غير أن الذين ارتأوا أن عليهم أن يحاربوا هذا الفيلم لأسباب دينية، كما قالوا، لم يروا منه سوى واحدة من دُماه، بل لربما رأوا الدمية الأقل أهمية، غاضّين نظرهم عن كل المزايا الأخرى التي يحملها فيلم عرف بدوره كيف يساهم في إخراج السينما المصرية إلى العالم وكيف يستعيد، من السينما العالمية لحساب مصر، مواضيع السينما الفرعونية إنما بجمال أوضح وذكاء أكبر، ثم خاصة وأخيراً كيف

يجد مكاناً لتطبيق حديث شريف يقول «اطلبوا العلم ولو في الصين».

«مواطن ومخبر وحرامي»

(٢٠٠١) ١١٠ د. (ألوان)

إخراج: داود عبد السيد
تأليف: داود عبد السيد
تصوير: سمير بهزان
موسيقى: راجح داود
تمثيل: خالد أبو النجا، صلاح عبد الله، هند صبري

هذا واحد من أظرف الأفلام التي أنتجتها السينما المصرية عند بدايات القرن الجديد. فيلم ينتمي إلى ما يمكن تسميته الواقعية الساخرة، بدلاً من الواقعية الساحرة التي ربطه البعض بها. فيلم يتهكم على الواقع، على المجتمع، وعلى السينما أيضاً، حاول فيه مخرجه/ مؤلفه أن يقول أشياء كثيرة وان يخرج، في طريقه، من السينما التي كانت تسمى سينما زمن الانفتاح، ليدخل نطاق سينما لا تخلو من خيال تقترب مما كان يحققه رأفت الميهي، ولكن في بُعد اجتماعي أكثر وضوحاً، مع أنه أقل مباشرة.

لكنه، أيضاً وفي خضمّ ذلك فيلم عن الصداقة. الصداقة بين من؟ بين مواطن مرهف يعيش حياة هانئة هادئة ويحاول أن يكتب رواية في فيلا أنيقة آلت إليه بالوراثة، ومخبر يقوم عمله على إذلال الناس وانتزاع الاعترافات منهم، غير آبه بأية ديمقراطية يدعى إلى ممارستها، وأخيراً حرامي خرج من السجن لتوّه. أما الأظرف في الأمر فهو الكيفية التي قامت بها الصداقة بين هذه «النماذج» الاجتماعية الثلاثة.

ذات يوم تُسرق سيارة المواطن سليم سيف الدين من أمام الفيلا، فيذهب إلى قسم الشرطة ليقدم بلاغاً. وإذ تعجز الشرطة عن استعادة السيارة، يتنطح المخبر فتحي، الفاتح على حسابه الآن، ليعيد إليه سيارته. وهكذا يتم التعارف بينهما، ثم إذ يعتقد المخبر أن المواطن هو الذي تدخل بفضل نفوذه لتعيين ابنه موظفاً، يسعى إلى رد الجميل له، فيأتيه بالصبية الحسناء حياة لتعمل عنده خادمة. يرحب المواطن بالفكرة أمام جمال حياة التي فيما تقوم بخدمته، يقيم هو علاقة معها، إلى جانب علاقته بصديقته مديحة. في تلك الأثناء يكون الحرامي، واسمه شريف، قد خرج من السجن، لنعرف انه قبل دخوله إليه كان عشيق الخادمة حياة.

وهنا إذ يلتقي شريف حياة ويعرف أنها تعمل لدى صاحب الفيلا يبدأ في ابتزازها طالباً منها أن تسرق بعض الأشياء من سليم، فتفعل ليكون من بين المسروقات مخطوط الرواية التي ينفق سليم وقته في كتابتها. حين يقرأ اللص الرواية لا يبدو معجباً بها فيحرقها، وحين يعلم سليم ذلك يتشاجر مع اللص ويفقأ عينه... غير أن تلك المشاجرة ستكون بداية صداقة عميقة تربط المواطن بالحرامي بالمخبر. بل حتى يؤدي ذلك إلى علاقة عمل

بينهم، حيث انهم يتشاركون في تأسيس مطبعة ودار نشر. ثم إذ يتزوج المواطن بحياة، يتخلى عن مديحة التي تتزوج من شريف.

وتمضي السنوات ويكبر أبناء العائلتين حتى تغرم ابنة سليم بابن شريف. لكن «سليم» يرفض زواجهما إذ لا يمكنه أبداً أن ينسى أن «شريف» كان في الأصل لصاً. فيهرب الشابان ليتزوجا بعيداً، ثم يعودان ومعهما الأحفاد.

هذه هي الحكاية الظريفة التي بنى عليها داود عبد السيد هذا الفيلم الذي رأى الناقد كمال رمزي، أن في ما وراء قراءته الأولى الحديثة والاجتماعية التي تقوم على العلاقة التي تربط بين ثلاث شخصيات يفترض بها أن تكون متناقضة بل متناحرة تماماً، هناك قراءة ثانية «حجبتها حذوفات متعمدة لبعض المشاهد تطرح رؤية تنفذ بصيرتها إلى جوهر الواقع وتعبر بوعي عن ملابسات وارتباكات العلاقات الاجتماعية. (حيث إن) الفيلم يدرك اختلال الأمور في الامتزاج بين المواطن والمخبر والحرامي. إنهم ليسوا أصدقاء، بل يختلط دور كل منهم بدوري الآخرين. إذ ثمة لقطات تصوّر استمرار علاقة المواطن بمديحة التي تزوجت شريفاً، وعلاقة اللص القديم بحياة التي تزوجت المواطن. وهذه اللقطات المحذوفة لدى عرض الفيلم في القنوات التلفزيونية تفسر رفض المواطن واكتئابه من فكرة زواج ابنته من ابن شريكه اللص الذي أصبح وجيهاً...».

«موت للبيع»

(٢٠١١)	١١٧ د. (ألوان)
إخراج:	فوزي بنسعيدي
سيناريو:	فوزي بنسعيدي
تصوير:	مارك اندريه باتني
موسيقى:	ريشار هوروفتش
تمثيل:	فهد بنشميس، إيمان مشرافي، فؤاد الأبيض، نزهة رحيل

المدينة، المرأة، الجريمة ومن ثمّ الخيانة.. تلكم هي - في شكل مختصر - العناصر الأساسية التي تشكّل «القانون» الجامع لنوع أدبي - ثمّ سينمائي - ظهر في القرن العشرين وإن كانت الدراسات الأكثر دقة تعود به قروناً إلى الوراء وربما أحياناً إلى حكاية أوديب. ما نتحدث عنه هنا هو الرواية - ومن ثمّ الفيلم - البوليسية التي باتت تعرف في لغات عديدة من بينها الإنكليزية بـ «الرومان نوار» أي «الرواية السوداء». ولعل الاسم ناتج من كون أحداث هذا النوع من الروايات غالباً ما تجري في ظلمة الليل أو لعله - في تفسيرات أخرى - متأتٍّ من كون الجريمة شرّ والشرّ ينبع عادة من داخل ظلمات الروح.

وأياً يكن من أمر نعرف أن هذا النوع الأدبي كان في البداية مقلّلاً من شأنه، لكنه راح يتخذ مكانته شيئاً فشيئاً ولا سيّما حين اكتشفته السينما باكراً واعتمدته جزءاً من مسارها وتاريخها محقّقة في إطاره أعمالاً كبيرة كانت

مقتبسة من روايات كبيرة أمريكية في معظم الأحيان.

ومنذ زمن بعيد، في ما يتعلّق بالأدب والسينما العربيين كانت هناك تساؤلات دائماً عن الغياب النسبي لهذا الأدب البوليسي، ومن ثمّ للسينما البوليسية في الحياة الإبداعية العربية رغم وجود أعمال تنتمي إليه في شكل أو آخر. ولقد سادت هذه التساؤلات رغم محاولات مميّزة لنجيب محفوظ وفتحي غانم في الأدب وكمال الشيخ في السينما المصرية. وطبعاً يمكن وضع أطروحات حول هذا الغياب النسبي ليس هنا مكانها.

هنا ما فرض هذه الملاحظات إنما هو عرض الفيلم الثالث للمخرج المغربي فوزي بنسعيدي وعنوانه «موت للبيع» وفوز هذا الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان الفيلم الوطني في طنجة، ناهيك بالإعلان عن مشاركته في مهرجان برلين. والرابط بين حديث الفيلم «نوار»، وحديث فيلم «موت للبيع» هو أن هذا الفيلم ينتمي، وإلى حد يكاد يكون خطّياً، بل أكاديمياً، إلى قوانين هذا النوع بأكثر مما ينتمي أي فيلم عربي مشابه، أو حتى كثير من الأفلام الفرنسية التي تحاول أن تحاكي النوع. ولكأنّ بنسعيدي - الذي كتب سيناريو الفيلم بنفسه - وضع أمام ناظريه العناصر الرئيسية التي تحدثنا عنها في مبتدأ هذا الكلام وراح يطبقها قانوناً بعد الآخر. ولعل علينا أن نشير هنا إلى أن هذا الكلام لا يبتغي الانتقاص من جهد الرجل كاتباً لفيلمه ثم مخرجاً له. بل يريد فقط الإشارة المبكرة هنا إلى صعوبة تطبيق خلّاق وليس حرفياً، للقوانين في ظلّ مجتمع لا يتيح للعناصر أن تظهر كما كان يتعيّن عليها أن تظهر صافية مدينية أخلاقية. وكانت النتيجة أن بدا في سياق السيناريو أن ربط العناصر بعضها ببعض أتى مقحماً وأحياناً متهافتاً... من دون أن يشكل هذا عيباً أساسياً في فيلم ممتع ومجدّد على صعيد الشكل كما على صعيد المضمون!

إذاً لا بد من القول هنا إن استخدام بنسعيدي للقوانين التي «تحكم» النوع جاء وقد أخذ في حسبانه الفوارق الاجتماعية بين البيئة المدينية «الرأسمالية» التي كتب الأدب «النوار» الأمريكي وغير الأمريكي في إطارها - وأحياناً مقارعة لها كما لدى هوراس ماكوي صاحب «إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟» أو لدى جيمس كين في «ميلدرد بيرس» و«ساعي البريد يدق الباب دائماً مرتين» - وبين المجتمع المغربي الذي تجري فيه أحداث الفيلم. إذ حتى وإن جعل بنسعيدي الأحداث تدور في مدينة هي تطوان فإن المدينة بدت هنا «ديكوراً» في أحسن حالاتها و«ريفاً» أو امتداداً للريف في أسوئها. أما المرأة فكان لا بد من أن تكون فتاة هوى - لكنها تتقابل هنا مع امرأة أخرى يظللها الواقع الاجتماعي البائس في لفتة تقرب «موت للبيع» من الكاتبين الأمريكيين اللذين ذكرناهما قبل سطور، أكثر مما تقرّبه من مواطنيهما رايموند تشاندلر وداشييل هاميت الأقرب في أعمالهما الأشهر من الهمّ التقني منهما إلى الهمّ الاجتماعي.

ومـرة أخـرى ليـس هـذا عيبـاً فـي فيلـم بنسعيدي. وربما يكمن العيب الأساس هنا في عجز الكاتب/ المخرج عن الربط القوي بين الهمّين بحيث أتى التضافر بين ما هو اجتماعي - وصولاً إلى انخراط أحد فتيان الفيلم في تنظيم أصولي متشدد من غير داعٍ أو مبرر - وما هو حدثيّ في الفيلم غير مقنع على الإطلاق بحيث بدا أن المخرج/ الكاتب أراد أن يقول كلّ شيء عن كلّ شيء فخانته ملكة التعبير، كاتباً على الأقل! والحقيقة أن هذا الجانب من الفيلم أضعفه. وفي المقابل أعاد الفيلم إلى جادة صوابه ذلك القسم المتعلق بالقانونين الباقيين: الخيانة والجريمة.

ومن هنا ما يرصده المتفرج من واقع أن الفيلم بعد بدايات و«فرش» للشخصيات طالا أكثر مما يجب، تمكن من الوصول إلى موضوعه حين استقرّ الأمر للحبكة البوليسية... وهذه الحبكة تدور من حول الفتيان الثلاثة الذين يعيشون في تطوان عيش بؤس وقهر لا يعدهما بأي مستقبل وتتراكم على كل منهم الهموم المعيشية والعائلية حتى يقرروا القيام بما يبدو لهم «خبطة العمر» أي سرقة دكان للمجوهرات يملكه «خواجا أجنبي».

إن هذا التعيين الإثني لصاحب الدكان لا يفوته أن يحمل شيئاً من التعاطف مع هؤلاء «الأشرار» الثلاثة من قبل مشاهدي الفيلم. وهو تعاطف يمكن القول أيضاً إنه يندرج ولو نسبياً في قوانين الفيلم «نوار» ـ اجتماعياً عادة لكنه هنا قد يبدو وطنياً! ـ.. وفي القوانين نفسها كذلك يندرج تدخّل قائد التحري الذي جعل من القبض على العصابة، كما من تفكيك الخلية الإرهابية الإصولية، مهمة يقوم بها بجهد تبدو المسألة معه مسألة شخصية. قام بالدور مخرج الفيلم نفسه فوزي بنسعيدي فتراوح أداؤه بين مشاهد مميّزة وأخرى تحمل الكثير من المبالغة في محاكاة للمخرج/ الممثل الفلسطيني إيليا سليمان. غير أن ما يبدو لدى سليمان تهكماً أحياناً، وتحية لباستر كيتون في أحيان أخرى، يصبح لدى بنسعيدي مجانياً إلى حدّ كبير، ولا سيَّما حين ترينا مشاهد معينة معاناته وسكره وما إلى ذلك.

في القسم الثاني من الفيلم إذاً، يعطي بنسعيدي لنفسه دور «ديوس إكس ماشينا» أي الشخصية التي ستسيّر الأحداث. وهكذا في الوقت الذي يكون الرفاق فيه قد افترقوا ثم التقوا مقررين تنفيذ السرقة، يكون هو قد رتّب خطة مضادة تعتمد على جرّ أحد الفتيان إلى الخيانة وذلك عبر عمله على جمعه بحبيبته فتاة الهوى، وتمويل إقامتهما ريثما ينجز مهمته إثر انجاز اللصوص الثلاثة الصغار مهمتهم. غير أن الخيانة، ولأن الخيانة في الفيلم «النوار» يجب قانوناً أن ترتبط بالمرأة، لن تكون خيانة الفتى لرفيقيه هي الأساس بل خيانة المرأة له، وذلك في المشهد الأخير والمنفّذ بشكل رائع في الفيلم.

طبعاً لن ندخل هنا في التفاصيل كي لا نحرم القارئ متعة التشويق إن شاء مشاهدة هذا الفيلم الذي لا بد من أن نقول إنه ـ وعلى رغم نواقصه ومجانية بعض مشاهده ـ هو حدث سينمائي مغربي، وربما عربي نادر. وإذ

نقول هذا مستثنين السيناريو من مديحنا، نسارع إلى التأكيد أن القوة الرئيسية في «موت للبيع» إنما تكمن في سينمائية فوزي بنسعيدي أي في إخراجه والتوليف، وأحياناً في إدارته لممثليه ـ رغم الضعف المؤكد في بناء شخصياتهم ـ.

والحال أننا منذ بدايات يسري نصر الله و«ثلاثية» إيليا سليمان الفلسطينية، لم نشاهد في السينما العربية لغة فيلمية تضاهي لغة بنسعيدي في هذا الفيلم. ولا نتحدث هنا فقط عن الصورة اللافتة ـ الشكلية ـ التي قدّم لنا بها مدينة تطوان، أكان ذلك في ساحاتها وشوارعها أم في مشاهدها العامة الملتقطة من بعيد، في ليلها أو في نهارها، بل نتحدث عن كاميرا وتوليف متحركين بشكل مدهش، ومثالنا على ذلك بعض تلك المشاهد التي صوّرها بنسعيدي من الخارج للمبنى الذي تقطنه أسرة أحد الشبان رفقة عمه وأمه وأخته العانس.

لقد كانت الكاميرا من الخارج دائمة الحركة صعوداً وهبوطاً وبانورامياً ليس لاستعراض ما يحدث بين طبقة وأخرى فقط، بل كذلك لرغبة في رصد للشخصيات في ارتباط مدهش مع طوبوغرافية المكان وتدرّج الحالات النفسية لقاطنيه.

وفي هذا السياق واضح أن بنسعيدي يقدّم نفسه هنا تلميذاً واعياً للمخرج الفرنسي مارسيل كارنيه، وفي مرة أو مرتين تلميذاً نجيباً لألفريد هتشكوك في «فرنزي» على سبيل المثال. ومن هنا حتى نقول إن سينما مغربية جديدة وممتعة للبصر تبدو وكأنها تبدأ مع هذا الفيلم «السينمائي» إلى حد التخمة، خطوة كان يمكننا أن نخطوها لو أن بنسعيدي اشتغل على تشذيب السيناريو وتهذيبه وضبطه أكثر كثيراً مما فعل. لو فعل لأمكننا أن نقول إن فوزي بنسعيدي أكّد صعوداً ما كان فيلماه الأولآن «ألف شهر» و«يا له من عالم رائع» قد اقترحاه، وهو أننا هنا أمام سينمائي استوعب تاريخ الفن السابع وتعمق فيه ليشمّر بعد ذلك عن ساعديه ويخوض غمار سينماه الخاصة، ولكن بعد أن نسي أن دقائق عديدة تقصّ من الفيلم في غرفة التوليف يمكن أن تكون أحلى هدية تقدّم إلى السينما.

«المومياء»

(١٩٧٥) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج:	شادي عبد السلام
قصة وسيناريو وحوار:	شادي عبد السلام
تصوير:	عبد العزيز فهمي
موسيقى:	ماريو ناتشيمبيني
تمثيل:	أحمد مرعي، نادية لطفي

ترى، لو عاش شادي عبد السلام أكثر مما عاش، ولو لم يرحل عن عالمنا في العام ١٩٨٦ وهو لم يكد ينهي العام السادس والخمسين من حياته، هل كان يُقيَّض له أن يحقق فيلماً روائياً طويلاً ثانياً، هو الذي لم يحقق في حياته سوى فيلمه الطويل الأول «المومياء» الذي دخل تاريخ السينما المصرية

كواحد من أساطيرها، وتاريخ السينما العالمية كواحد من كلاسيكياتها؟ ولو قُيِّض له أن يحقق فيلماً/ حلماً طويلاً ثانياً، هل كان من شأن ذلك الفيلم أن يكون على الروعة التي كان عليها «المومياء»؟ وهل كان قيِّض للفيلم الجديد أن يحوز مكانة قريبة من المكانة التي حازها «المومياء» الذي يعتبر في كل إحصاء واستفتاء يُجريان حول الأفلام الأفضل في السينما العربية، الفيلم الأفضل لا ينازعه في ذلك، أحياناً، سوى فيلم يوسف شاهين «الأرض»؟

إن هذه الأسئلة تطرح نفسها في كل مرة يعود إلى الأذهان هذا الفيلم الاستثنائي والفريد من نوعه في السينما العربية. الفيلم الذي حقق لصاحبه شهرته كواحد من أعظم السينمائيين العرب، مع أنه لم يحقق غيره إضافة إلى بضعة أفلام قصيرة، ومات من دون أن يتمكن من إنجاز فيلم عن «أخناتون» كان يحلم به طويلاً، وحقق من أجله الرسوم وتصميم الملابس والديكورات، وسعى طوال السنوات الأخيرة من حياته إلى تدبير المال اللازم لإنجازه لكنه لم يتمكن من ذلك أبداً.

إلى حد ما قد يكون موضوع فيلم «المومياء» جديداً على السينما العربية والمصرية خصوصاً، حتى وإن كان قد سبقه إلى ما يشبه موضوعه فيلم متميز آخر، وفيلم فريد آخر، هو «الجبل» للمصري خليل شوقي، الذي اقتبس من رواية معروفة للكاتب فتحي غانم. حكاية الآثار الفرعونية التي تُنهب في مصر المعاصرة. ولكن فيما أتى فيلم «الجبل» فيلماً اجتماعياً - سياسياً، استخدم حكاية سرقة قبائل الجبل للآثار، ومحاولة الدولة وضع حد لتلك السرقة عبر توطين أبناء القبائل في مدن تبنى من أجلهم، استخدم ذلك ليقدم نظرة نقدية لممارسات حكم «الثورة من فوق» والإجراءات الإدارية والبيروقراطية التي مهما كان شأن صوابها، تظل عاجزة عن تحقيق الغاية منها بسبب عدم أخذها في الحسبان الواقع الاجتماعي والحضاري، يأتي فيلم «المومياء» أقل سياسة واجتماعية وأكثر ارتباطاً، من ناحية بالمعاناة الفردية كمضمون، ومن ناحية ثانية، بالقيم الجمالية والحضارية كشكل.

ففي «المومياء» لم يكن هم شادي عبد السلام أن يوجه أي انتقاد لأية سلطة، بل يبدو واضحاً، أن الموضوع نفسه، لم يكن ليشكل هماً حقيقياً بالنسبة إلى سينمائي يعطي القيم الجمالية المكانة الأولى في اهتماماته. وفي مستوى من مستويات الفيلم يبدو وكأن شادي عبد السلام أراد لفيلمه أن يكون قصيدة بصرية لا أكثر، وأن الموضوع لم يكن أكثر من ذريعة للوصول إلى ذلك.

الموضوع هنا، وكما في «الجبل»، موضوع أولئك الناس الذين، يعيشون متكتلين على بعضهم البعض، يتوارثون سر تلك المقابر الفرعونية التي لا يعرف أحد مكانها، وهم لا يتوقفون عن نهبها لبيع ما يستخرجونه من آثارها إلى السماسرة والأجانب وتجار الآثار. وتدور أحداث «المومياء» أواخر القرن التاسع عشر، حين تبدأ السلطات المركزية في القاهرة

بملاحظة امتلاء السوق ـ والسوق السوداء خصوصاً ـ بقطع أثرية فرعونية تباع بأشكال متزايدة. وفي الوقت نفسه يموت في الجبل شيخ قبيلة يسرّ قبل موته إلى ولديه، وأحدهما سيكون الشخصية المحورية في الفيلم، ونيس، بالسرّ، على عادة الكبار حين يموتون ويريدون توريث المهنة إلى أبنائهم، لكن ونيساً وأخاه يختلفان عن الباقين ـ حتى من دون أن ندري كيف أو لماذا ـ وهما إذ يلاحظان أن في الأمر كله نهباً لثروة الوطن، وإذ يقتل عمّ الشابين شقيق ونيس، يقرر هذا الأخير أن الوقت قد حان لكشف السر أمام السلطات الحكومية وسلطات الآثار في القاهرة، فيفعل، بعد أن يتعذب ويحتار طويلاً، وينتهي الفيلم على السلطات وقد فتحت المكان المخبوء، وراحت تنقل الآثار إلى القاهرة لإيداعها المتحف، منقذة إياها من براثن القبائل والتجار والسماسرة، والأجانب خصوصاً، هؤلاء الذين واصلوا نهب الآثار عشرات السنين مالئين بها متاحف العالم قبل أن يتنبه المصريون إلى ذلك.

من حول هذه الحبكة التي تبدو هنا بسيطة، صاغ شادي عبد السلام فيلماً، تعمّد أن يجعل من كل لقطة فيه لوحة فنية قائمة في ذاتها. فالتشكيل، استعانة بالوجوه السمراء، المصرية الأصيلة وفي مقدمها وجه أحمد مرعي بطل الفيلم، ونادي لطفي، وبالملابس والديكورات الخلابة، وصولاً إلى استخدام غير معهود للفصحى العربية لغة حوار، وللإكسسوارات المختلفة لتزيين كل لقطة على حدة، هذا التشكيل حوّل الفيلم إلى قصيدة شعرية نادرة، إلى نموذج لم يتكرر في ما بعد. صحيح أن الفيلم حين عُرض، لم يلق النجاح المنشود، بل أخفق حتى في عروضه التجارية، لكن ذلك الإخفاق لم يمنعه من أن يحظى بالمكانة الرفيعة التي صارت له في تاريخ السينما. وهو حين عرض في الكثير من العواصم الغربية لقي من الصدى والإعجاب ما لم يلقَه أي فيلم عربي آخر، ولا يزال حتى اليوم حين يعرض في المهرجانات، يقابل بإعجاب وترحيب كبيرين. وتحديداً ودائماً بسبب أبعاده الجمالية، التي حتى في اعتمادها على تراث الرسم الفرعوني والإسلامي ـ كما حرص شادي عبد السلام أن يقول دائماً ـ، كشفت إلى العالم أن العرب يمكن أن يقدموا فنوناً بصرية متميزة.

ولم يكن هذا غريباً على شادي عبد السلام الذي ارتبط طويلاً بمنظّر العمارة الشهير حسن فتحي، وكان هو نفسه، بعد دراسة أولى في مسقط رأسه الإسكندرية، قد تخرّج في كلية الفنون الجميلة العام ١٩٥٥، وطفق على الفور يعمل كمهندس ديكور ومصمم للملابس والإكسسوارات في عدد من الأفلام التي كان هذا التصميم أحد أعمدتها الرئيسية، مثل «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين، كما عمل مساعد ديكور في القسم الذي صور في مصر من فيلم «كليوباترا» لجوزف ل. مانكفيتش من بطولة إليزابيت تايلور وريتشارد بورتون، ومستشاراً فنياً لفيلم «الفرعون» لكافاليروفيتش. كما عمل مع روسليني وغيره قبل أن يقرر التحول إلى الإخراج، فحقق

اعتباراً من العام ١٩٧٠ ثلاثة أفلام قصيرة لفتت الأنظار بلغتها الفنية الرائعة. وكان من الواضح أن عمله في تلك الأفلام وقد غلب عليها الطابع الفرعوني إنما كان تمهيداً لاشتغاله في العام ١٩٧٥ على «المومياء» الذي سيكون فيلمه الأول، إذ إنه سيرحل بعد ذلك بأكثر من عقد من دون أن يتمكن من تحقيق «أخناتون» مشروعه الثاني.

«ميرامار»

(١٩٦٩) ١٠٥ د. (أسود وأبيض)

إخراج: كمال الشيخ
قصة: نجيب محفوظ
سيناريو وحوار: ممدوح الليثي
تصوير: عبد الحليم نصر
موسيقى: ميشال يوسف
تمثيل: شادية، يوسف شاهين، يوسف وهبي، عماد حمدي

يقول كمال الشيخ في حوار مع مؤلف هذا الكتاب، أجراه معه قبل وفاته بسنوات قليلة ونشره ضمن كتاب سينما الإنسان: «عندما قرأت رواية ميرامار منشورة في الأهرام على حلقات، تحمست من فوري لتجسيدها في فيلم سينمائي انطلاقاً من أنني أنا نفسي كانت لي تجربة سلبية مع الاتحاد الاشتراكي العربي الذي كنا جميعاً مدعوين للانخراط في عضويته، وكان يشكل واحدة من خيبات أملنا الكبرى بعد أن راحت الحكايات عن فساد بعض أعضائه تتوالى. لهذا انصرفت إلى العمل على الفيلم بحماس شديد، خاصة بعد أن أعطتنا الرقابة الموافقة المبدئية. ولكن بعد ذلك، حين أنجز الفيلم وعرضناه على الرقابة، اعترض أعضاء في اللجنة التنفيذية للاتحاد الاشتراكي عليه، وقررت الرقابة منعه. وبعد أخذ وردّ، رُفع الأمر إلى رئاسة الجمهورية، فبعث الرئيس جمال عبد الناصر نائبه أنور السادات لمشاهدته، فشاهده وكانت المفاجأة انه أبلغ الرئيس بأن الفيلم يمكن أن يُعرض، بل إن عرضه ضروري، فهو، في رأيه «لا يمس النظام نفسه، بل يمس بعض الذين يمارسون وصوليتهم باسم النظام، وهكذا أصدر عبد الناصر أوامره، وعرض الفيلم وأثار زوبعة سياسية عنيفة».

ونعرف أن «ميرامار» المأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ، كان واحداً من الأعمال الأكثر انتقاداً للتجربة الناصرية في الحكم في مصر في حينه (١٩٦٩)... والأدهى من هذا أن ممدوح الليثي كاتب السيناريو، حين حوّل الرواية إلى سيناريو، ركز من بين أحداثها كلها ومواقف شخصياتها، ما يكفي لإدانة النظام ولا سيَّما عبر حوارات صاخبة، وتقاطع بين الطبقات. كما ركز على الممارسات السلبية لأعضاء الاتحاد الاشتراكي، معطياً الشخصيات المنتمية إلى العهد السابق على الثورة إمكان تعاطف الجمهور معهم - بخاصة الشخصية التي لعبها يوسف وهبي -. ومن هنا بدا الفيلم وكأنه يحمل في طياته دعوة إلى العودة إلى العهد القديم. مع أن محفوظ، في روايته، كان

أكثر إنصافاً، إذ كان يبحث أصلاً، من دون أن ينسف النظام ككل، في التركيبة الاجتماعية لشتى الشخصيات، مركزاً في الوقت نفسه على ان العناصر التي تكشف الانتهازية المستشرية اليوم، إنما هي جزء مكمل لانتهازيات الأمس، واضعاً أمله في أبناء الشعب وبؤسائه.

وفي هذا الإطار يبدو ذا دلالة ما كتبه هاشم النحاس من أن الفيلم، على عكس الرواية، أتى لـ «يسلخ زهرة، الشخصية الأنثوية المحورية في الفيلم، عن أبعادها الأساسية في الرواية حيث يرفع عنها ما اتسمت به من ذكاء وإحساس بالعزة والثقة بالنفس». وهذه كلها أمور رمزية واضحة في العمل المحفوظي، وضوح رمزية الشخصية التي مثلها عبد المنعم إبراهيم.

ويضيف النحاس هنا، معلقاً على الفيلم: «... بفقدان زهرة في الفيلم لسماتها الأساسية الموجودة في الرواية، إلى جانب تحويل اتجاهاتها وتبديل أهدافها، فقدت أيضاً أبعادها الرمزية». وفي الرواية، كما في الفيلم، من الواضح أن الصراع بين الشخصيات، وكلها هنا رمزية تمثل طبقات المجتمع المصري وقد تعايشت في فندق ميرامار ومن حوله، إنما يدور من حول زهرة التي ترمز، أصلاً إلى مصر، في عرف محفوظ... ولكن كذلك في عرف الفيلم.

مهما يكن من أمر، فإن «ميرامار» حين عُرض خلال أعوام الصخب التي تلت هزيمة حزيران/ يونيو، وانطبعت بانتفاضات شعبية مدهشة، أحدث صدمة أتت من الفيلم سياسية إيجابية. غير أن السماح بعرض الفيلم أدى، من جانب ما إلى إفراغها من مضمونها، خصوصاً أنه، فيما أبقى محفوظ روايته مفتوحة تدعو إلى التفكير والتحرك، أصر الفيلم على نهاية سعيدة بتزويج زهرة من بائع الجرائد محمود أبو العباس، ابن طبقتها والذي سيتولى حماية أخلاقها التي كان من شأن وجودها في الفندق أن يفسدها، لكنه لم يتمكن.



«النائب العام»

(١٩٤٦)	١٠٢ د. (أسود وأبيض)
إخراج:	أحمد كامل مرسي
تأليف وحوار:	أحمد شكري
تصوير:	أحمد خورشيد وآخرون
موسيقى:	محمود عبد الرحمٰن
تمثيل:	حسين رياض، عباس فارس، مديحة يسري

كان أحمد كامل مرسي من أنشط المثقفين المصريين المتحلقين من حول عالم السينما. وكان جزء من سمعته يقوم

على كونه «يسارياً» من النمط النشط في نشر أفكاره. وهو، قبل توقفه عملياً عن تحقيق الأفلام الروائية الطويلة، حقق عدداً لا بأس به من أفلام، أصبح بعضها أسطورياً، من دون أن يتمكن كثر من مشاهدته. ومن هذه الفئة فيلم «النائب العام» الذي وضعته الأسطورة في مكانة متقدمة بين الأفلام المنتمية إلى ما يسمى السينما الاجتماعية التقدمية، بحيث إن كثراً كانوا يفضلونه على فيلم «العزيمة» لكمال سليم معتبرينه، من دون هذا الأخير، واحداً من الأفلام الأولى التي سلكت درب الواقعية في السينما المصرية.

لكن الحقيقة هي أن مشاهدة معاصرة لهذا الفيلم ستدفع المشاهد إلى الحيرة. ففي مقاييس أيامنا هذه سيبدو الفيلم، إلى واقعيته التي لا شك فيها، فيلماً نمطياً دينياً من الدرجة الأولى. وليس في موضوعه فقط، بل كذلك في اختياره أن يكون بطله الطيِّب الصالح الشيخ محمود، الذي سيغيب عقداً ونصف العقد في أوروبا لدراسة الحقوق، ذا تكوين أزهري، ناهيك بأن المخرج لم يترك لحظة في الفيلم إلا ويلجأ فيها إلى آيات القرآن الكريم، ثم يوقف فيلم دقائق كاملة ليقدم أذاناً مميزاً بصوت الشيخ المقرئ أبو العينين شعيشع الذي كان من أشهر المؤذنين في مصر في ذلك الحين. ناهيك بأن رسالة الفيلم الوعظية في نهاية الأمر والقائلة إن «الرحمة تسمو على العدل»، رسالة دينية أخلاقية، ما كان من الممكن أن يتبناها مفكر أو فنان يعتمد المنطق والعقل، رغم جمالها وصوابها.

في مقاييس أيامنا، كان يمكن لمثل هذا الفيلم أن يكون من إنتاج مبدع ينتمي إلى تنظيم ديني. ومع هذا قالت الحكاية المصرية دائماً إننا أمام فيلم «يساري»! مهما يكن سنترك هذا السجال هنا لنرى عما يتحدث هذا الفيلم.

تدور الحكاية خلال الربع الأول من القرن العشرين في مصر من حول الأخوين الشيخ محمود الذي يدرس في الأزهر وأخيه الأكبر عبد الخالق الذي يعمل في إدارة المعاشات. وحين تصاب أم الشقيقين بالشلل ويعجز هذان عن تدبير المال الكافي لشفائها، يضطر عبد الخالق إلى أخذ مبلغ من الخزينة التي في عهدته. وحين ينكشف الأمر يحاكم عبد الخالق ويسجن بناء على إلحاح ممثل النيابة، ثم يموت في سجنه لتموت أمه بعده مباشرة.

أما محمود فإنه يسافر إلى أوروبا ليدرس القانون ويعود بعد سنوات طويلة ليعيَّن قاضياً، حيث يشتهر بأحكامه الرحومة. وذات يوم تصاب امرأة على الطريق فيما كان محمود يمر مصادفة فيأخذها في سيارته إلى منزلها، لكنها هناك تحاول إغواءه ويعرف أنها ليست سوى فاطمة التي كانت ابنة جيرانهم الطفلة. وهي بعد أن يتركها تتصل بصديق لها هو، للمصادفة طبعاً، جميل ابن وكيل النيابة الذي كانت قسوته تسببت في سجن عبد الخالق من دون رحمة ومن ثم موته. اليوم أصبح جميل وكيل نيابة بدوره. ولما كان «الولد سرّ أبيه» سوف تتعقد الأمور بينه وبين فاطمة التي كانت تريده أن يتزوجها لكنه يتخلى عنها للزواج بأخرى...

ويصل الأمر إلى حد أنه يقتلها إثر مشادة بينهما. ولاحقاً سوف يعرف وكيل النيابة الأب أن ابنه جميل هو القاتل فيطلب منه الانتحار درءاً للفضيحة. لكن محمود سيسوي الأمور حيث سيدافع عن جميل طالباً الرأفة به، معطياً الأب درساً في الرحمة لا ينسى.

هذا هو، بشيء من الاختصار فيلم «النائب العام» الذي قد يتساءل المرء اليوم، عن حق، أين التقدمية والواقعية فيه؟

وهنا لا بد من أن نذكر أخيراً، نقلاً عن الناقد أحمد الحضري أن الفيلم قد تعرض لمشاكل عديدة مع الرقابة «التي كانت تتبع وزارة الشؤون الاجتماعية في ذلك الوقت، لأنه دان ابن النائب العام في جريمة قتل، وهو وكيل نيابة في الوقت نفسه».

وعن الفيلم نفسه يقول الحضري، بعد ما يؤكد قدرة الفيلم على أن يبدو «مقنعاً تماماً» إنه «كان لاختيار الآيات القرآنية التي كانت تستند إليها المناقشات أو التي تستمع إليها من ترديد الشيخ شعيشع، أقوى وقعاً في دعم ما يهدف إليه الفيلم. كما استعان المخرج بتقديم أذان تستمع إليه كاملاً في مقدمة الفيلم مع عرض لقطات لجوامع متعددة. ولعلها المرة الوحيدة التي يستمع فيها المتفرجون (في فيلم) إلى أذان كامل، للتمهيد للجو الديني الذي يتلقى فيه الشيخ محمود دراسته وحتى يتجه إلى المزيد من الدراسة لمتابعة العلاقة بين التعاليم الدينية والنصوص الوضعية».

«الناصر صلاح الدين»

(١٩٦٣) ١٣٠ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين

قصة وحوار: يوسف السباعي

سيناريو: عبد الرحمن الشرقاوي

تصوير: وديد سري

موسيقى: فرانشيسكو لافانينو، أحمد سعد الدين

تمثيل: أحمد مظهر، نادية لطفي، صلاح ذو الفقار، ليلى فوزي

مبدئياً كان من المفروض بفيلم «الناصر.. صلاح الدين» أن يكون من إخراج عز الدين ذو الفقار، ذلك أن الفيلم كان مستنداً إلى فكرة غايتها أولاً تمجيد التسامح العربي الإسلامي، والحث على الوحدة العربية، وثانياً إقامة توازٍ بين بطل الماضي صلاح الدين وبطل الزمن الراهن جمال عبد الناصر. ويوسف شاهين، رغم ناصريته المعلنة في ذلك الحين ونزوعه نحو الأفكار العروبية والاشتراكية، لم يكن معروفاً بقوة تحليله ووعيه السياسي، أما عز الدين ذو الفقار فكان أثبت تضلعه في الأمر عبر أفلام عدة منها «رد قلبي» الذي كان من أفضل ما حقق عن ثورة الضباط الأحرار، لكن المنتجة آسيا داغر - التي كانت مشاركة للسلطات الرسمية في إنتاج الفيلم - تبنت اختيار عز الدين ذو الفقار لشاهين بدلاً منه إذ وقع ذو الفقار ضحية مرض عسير.

وهكذا، فإن «شاهين» الخارج من واحدة من أكثر حقب حياته المهنية ظلاماً عبر أربعة

أفلام ميلودرامية حققها تباعاً بين ١٩٥٩ و١٩٦١، وجد نفسه أمام مشروع كتب بمعزل عن أفكاره واهتماماته السينمائية ومع هذا لم يتردد. قبل بسرعة وسيقول لاحقاً إنه كان يبذل جهداً كبيراً في إحداث بعض التبديلات اليومية في السيناريو والحوارات، حتى يمكنه أن يتبنى الفيلم تماماً. وفي نهاية الأمر بعد شهور من العمل وبفضل مساعدات قدمها الجيش المصري، أنجز شاهين الفيلم الذي كان حتى ذلك الحين أكثر الأفلام تكلفة في تاريخ السينما المصرية. وبسرعة أدرك الناس حتى من دون مشاهدة الفيلم، ولدى قراءة عنوانه، مدى الربط الذي يقيمه بين الماضي والحاضر. ومن نافلة القول إن «شاهين» لم يندم على ذلك بدليل أنه سيعاود الكرة ويؤكد هذا الربط دائماً في أفلامه التاريخية اللاحقة.

إذاً، منذ ذلك الوقت المبكر حدَّد شاهين وظيفة السينما التاريخية: إنها ليست مجرد رسم الأحداث التي حصلت في الماضي، انطلاقاً من نظرة موضوعية باردة، الحقيقة التاريخية ليست مهمة هنا، فالتاريخ يمكن تعلمه في المدارس والأكاديميات. أما ما يهمنا منه فهو مدى انعكاسه علينا. غير أن «علينا» هذه، أيام «الناصر صلاح الدين»، كانت تعبِّر عن المجتمع وعن الأمة ككل، وهنا لا بد من أن نشير إلى أنه حتى ولو كان قد قيِّض منذ البداية لشاهين أن يكون هو صاحب المشروع وكاتبه، لما كان من شأنه، في ذلك الوقت المبكر أن يحول الـ «نحن» إلى «أنا». الذات كانت لا تزال خفية لديه وإن كانت أطيافها موجودة منذ فيلم «بابا أمين». في زمن «الناصر صلاح الدين» لم يكن شاهين قد اخترع «سينما السيرة الذاتية» (أو أعاد اختراعها على طريقته) إذ إنه في تلك الحقبة كان لا يزال صاحب فكر جماعي، مؤمناً بالتقدم السياسي والوحدة العربية.

غير أن هذا لم يمنعه ـ منذ ذلك الوقت المبكر ـ وعلى عكس ما كان الوضع مع آخر فيلم «جدي» كان حققه قبل «الناصر صلاح الدين» أي «جميلة الجزائرية»، من أن ينظر إلى الآخر، وإلى ضرورات التلاقي الحضاري، نظرة ستتطور وتتبلور لديه كثيراً لاحقاً، نظرة تبتعد إلى حد كبير عن لعبة الأسود والأبيض الكأداء. فإذا كان صلاح الدين الأيوبي نفسه وحسب ما تروي لنا كتب التاريخ التي نفخر بها نحن العرب، قد تسامح مع أعدائه إلى حد مداواته ريتشارد قلب الأسد، فهل علينا نحن أن نكون أقل انفتاحاً على الآخر مما كان صلاح الدين؟

والحال أن هذه الفكرة التي كانت جنينية في «الناصر صلاح الدين» ستشكل لاحقاً أساساً من أسس علاقة شاهين بالسينما وبالفكر، وستجر عليه المشاكل أيضاً. غير أننا هنا، لا نزال أبكر من أن نتوقف عند هذا الأمر. هنا لا نزال في وسط المصالحة بين الفنان والسلطة ـ التي يخدمها في فيلمه ـ ولا تزال المصالحة قائمة بين المجتمع والسلطة أيضاً. فبداية الستينيات رغم بعض الانتكاسات التي جابهت العهد الناصري (الانفصال مثلاً، وبدايات الصراعات العربية المسلحة ـ حرب اليمن) كانت لا تزال تشهد امتدادات الصعود

القومي، وكان الصراع الأساسي قائماً ضد ذلك «الآخر» الغربي الذي نمارس تجاهه لعبة الجذب والنبذ ونود لو نفتنه ونذكره بماهيتنا وبمواقفنا تجاهه.

ونحن نعرف أن حكاية «الناصر صلاح الدين» تنتمي إلى الحقيقة التاريخية في خطوط أحداثها العامة، لكننا نعرف أيضاً أن التفاصيل قد لا تكون حقيقية كلياً. كل ما في الأمر أن «شاهين» ـ ومن قبله صاحب الفكرة يوسف السباعي، وكتّاب السيناريو نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وأيضاً عز الدين ذو الفقار الذي كانت له مساهمته قبل تخليه عن الفيلم ـ استحوذ على تلك الأحداث، ثم أعاد خلط التواريخ والشخصيات بشكل قد يبدو «متهافتاً» للمؤرخين كما ستكون الحال لاحقاً مع أفلامه التاريخية التالية، وحتى مع أفلامه غير التاريخية ـ وذلك لخدمة الأيديولوجيا التي كان مطلوباً منه أن يعبر عنها أولاً، ولإرضاء أفكاره الخاصة ثانياً.

وخارج إطار الأخلاقيات العامة، مثل التسامح والانفتاح على الآخر، وانتماء الجميع إلى أديان سماوية لا ينبغي للصراعات الدنيوية أن تؤثر فيها، يمكننا أن نرى في سياق هذا الفيلم (المشغول بحرفية كبيرة، ذلك أنه كان أول فيلم ملون لشاهين الذي لن يعود بعده إلى السينما الأسود والأبيض أبداً، كما كان أول فيلم يستخدم أعداداً كبيرة من المجاميع، ويحصر في ساعات عرضه، الثلاث تقريباً، أحداثاً تاريخية امتدت في الزمن الحقيقي عقوداً من السنين) بعض الأفكار الأساسية التي سيظل شاهين يهجس بها دائماً: مثل موقع الحب وسط عواصف الحروب والكراهية ـ ودور العلم والعقل، لا القوة، في الانتصار في الحروب وفي بناء الحضارات ـ والانتماء الحتمي للأقليات المسيحية للبيئة التي تعيش فيها.

إن سمات صلاح الدين وانفتاحيته تبدو مستقاة مباشرة، ليس من كتب التاريخ، بل من واقع إسكندرية شاهين نفسه، والدمشقي ذلك العالم الذي يشغل عقله من أجل الانتصار ليس سوى إرهاص بدور المثقفين في صنع الانتصارات. صحيح أن السنوات التالية من حياة شاهين ومساره المهني، ستشهد تبديلاً أساسياً في نظرته إلى دور المثقف (خيانة المثقف كما قد يقول جوليان بندا) لكن شاهين، حين يحين موعد تحقيقه أفلامه التاريخية ـ بالمعنى الحرفي للكلمة ـ الثلاثة التالية، سيكون قد استعاد إيمانه بدور العلم والتنوير، ودور المثقفين في مجتمعه، ناهيك بإصراره على مفاهيم شغلت باله دائماً مثل التلاقح الحضاري، وهذا سنلاحظه من خلال الشخصيات الأساسية التي ستملأ مشاهد وحكايات تلك الأفلام، من كافاريللي في «الوداع يا بونابرت» إلى رام في «المهاجر» وصولاً إلى شيخ المثقفين في سينما شاهين: ابن رشد الذي سيكون بالنسبة إليه في فيلم «المصير» الرد الطبيعي على مثقفي «الأرض» و«العصفور» و«الاختيار» و«عودة الابن الضال»، والذي سيوصله إلى ذروة المصالحة مع شخصية المثقف ودوره.

«نجوم النهار»

(١٩٨٨) ١١٥ د. (ألوان)

إخراج: أسامة محمد
قصة وسيناريو: أسامة محمد
تصوير: عبد القادر شربجي
تمثيل: زهير عبد الكريم، مها الصالح، عبد اللطيف عبد الحميد

طوال سنوات عديدة، شكّل المخرج السوري أسامة محمد واحداً من أضلاع ثلاثي ضم إليه زميليه عمر أميرالاي ومحمد ملص ليشتغلوا معاً على عدد لا بأس به من الأفلام الوثائقية المميزة. ولكن أيضاً ليشتغلوا معاً، وكل على طريقته، في سبيل إيجاد سينما سورية روائية أو وثائقية تقف على الضد من تلك السينما السائدة التي كانت تُحقق في إنتاجات مشتركة مع لبنان أو تركيا أو مصر، فتضخ السوق بأفلام لا علاقة لها بالمجتمع السوري على الإطلاق، بل نكاد نقول: لا علاقة لها بالفن السينمائي الحقيقي.

وهكذا فيما كان محمد ملص قد أثبت حضوره ومكانته في «أحلام المدينة» وعمر أميرالاي يسجل صرخات احتجاجاته السياسية والبيئوية في أعمال مثل «الحياة اليومية في قرية سورية» و«الدجاج» كان أسامة محمد ينتظر الفرصة لتحقيق فيلمه الروائي الطويل الأول. وحلت الفرصة في العام ١٩٨٨، أي بعد عشر سنوات من عودته من موسكو حيث كان أنهى دراساته السينمائية.

واللافت أن الفرصة حلت حين وافقت مؤسسة السينما السورية، التابعة لوزارة الثقافة أي الخاضعة لتسيير وقرارات السلطة السياسية، على أن تنتج له فيلمه الأول «نجوم النهار»... الفيلم نفسه الذي ستمنع عرضه بعد إنجازه، ما اضطر مخرجه إلى تهريب نسخة منه، عرضت في أنحاء عديدة ومهرجانات أكثر عدداً وفازت بجوائز. ولقد اعتبر الفيلم قنبلة سينمائية حقيقية. ولكن قنبلة «سياسية» أيضاً إلى حد ما. ولا سيَّما فيما يقف خلف سطور الفيلم، أو بالأحرى خلف صورته.

ومع هذا لسنا هنا أمام فيلم سياسي، ولا نضالي بالمعنى المباشر للكلمة. بل أمام حكاية عائلية تتأرجح بين الدراما والكوميديا، وتتمحور - كما حال الفلسطيني «عرس الجليل» معاصرة «نجوم النهار» - من حول عرس؛ من حول حفل زفاف يقام في إحدى قرى ريف الساحل السوري، أي في المنطقة العلوية التي ينتمي إليها المخرج/ الكاتب، وكذلك أهل النظام الحاكم. والعرس جماعي تبادلي ينظمه الأخ الأكبر في عائلة غازي، خليل، الذي كان هو من رتّب اقتران أخيه كاسر بابنة عمه ميادة، في الوقت نفسه الذي تتزوج فيه أخته ثناء بابن عمها الدكتور معروف. لكن هذا الترتيب العائلي السلطوي الذي اشتغل عليه خليل لن يرضي الفتاتين، فإذا بميادة في زحمة العرس تهرب مع حبيبها الحقيقي مشجعة ثناء على رفض الزفاف من الدكتور أحمد هي الأخرى. وبدءاً من هنا، أمام انفراط الحفل كان لا بد للعائلة «المتماسكة»

تحت سلطة خليل من أن تتفكك بدورها، وينتقل بعض الأفراد إلى اللاذقية لتتابع حكاية تكف هنا عن أن تكون هي العنصر الأساس في العمل، بقدر ما يتحول هذا إلى مرافعة إدانة لسلطة العائلة ورصد للتحولات الاجتماعية في بلد كان هذا كله فيه مغطى بقشرة التوت.

في هذا الإطار، كما في إطار كونه أول فيلم سوري ينطق بلهجة إقليمية محلية، وأول فيلم يسمي الأشياء والطوائف بأسمائها. وأول فيلم ينشر في المدينة صور المغني ابن العائلة تنافس على الجدران صورة رئيس البلاد، كان من الطبيعي أن ترى السلطات - رغم أنها هي الطرف المنتج للفيلم - خطورة مثل هذا الفيلم على التماسك الاجتماعي، كما على صورة السلطة وهيبتها. غير أن هذا لم يمنعها، رغم استمرار منع عرض الفيلم في سورية، من أن تعود بعد ذلك بما يقرب من عقد ونصف العقد من السنين إلى إنتاج فيلم تالٍ لأسامة محمد هو «صندوق الدنيا».

مهما يكن قد يكون مفيداً بأن نقرأ هنا ما كتبه الناقد والشاعر بندر عبد الحميد عن «نجوم النهار»: «سيقول هذا الفيلم ضمن الحيّز الدرامي الذي أسس له، الكثير ضمن مسار أحداثه وشخصياته وعوالمه، وكل ذلك ببلاغة بصرية تعتمد المرايا والشاشات والنوافذ، وجماليات تتصل بتكوين كل شخصية على حدة. وهكذا فإن الزفاف على سبيل المثال سيكون سرداً كاملاً لما يهيمن على أهالي القرية من معتقدات وأفكار و«أيديولوجيات». إذ يكفي النشيد الذي يردده طفلاً خليل لتمرير ذلك، أو الرغيف الذي يأكله كاسر فإذا به رغيف الوطن. ولعل كل مشهد في الفيلم يحمل مستويين يمكن للمتلقي أن يجدهما يمضيان جنباً إلى جنب من دون أن يطغى أحدهما على الآخر».

«نهر الحب»

(١٩٦٠) ١٢٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: عز الدين ذو الفقار
عن قصة آنا كارينينا لتولستوي
سيناريو وحوار: يوسف عيسى
تصوير: وحيد فريد
موسيقى: أندريه رايدر
تمثيل: فاتن حمامة، عمر الشريف، زكي رستم

مَثل رواية «آنا كارينينا» في هذا مثل العديد من روايات الأدب العالمي الخالد، وكذلك مثل العديد من روايات كاتب روسيا الكبير ليف تولستوي، إذ ليس من السهل إحصاء عدد المرات التي اقتبست فيها للشاشة الكبيرة، وفي بلدان عديدة، وحقب زمنية متنوعة. ذلك أن ثمة دائماً من يرجع إلى هذا العمل ويقتبسه مكيفاً إياه مع واقع محلي سرعان ما تبدو الرواية متلائمة معه، ولكن ضمن حدود.

وهكذا هو، هنا، حال هذا الاقتباس المصري للرواية، مع ملاحظة شديدة الأهمية. هي أن النسخة المصرية، كما حال النسخ الأخرى من اقتباسات الرواية، عجزت عن مضاهاة الأصل الأدبي الروسي، في عمقه

وعلاقاته وتشعب أحداثه، كما سنرى بعد سطور. لكن المهم في الأمر أن السينما المصرية ـ العربية، كان لها، عبر هذا الشريط مساهمتها في تعريف ما للمتفرج العربي بهذا الأثر الأدبي الروسي، بخاصة أن الفيلم جمع في سنوات الستين، أكبر نجمين سينمائيين عربيين في ذلك الحين. وأكثر من هذا: في حكاية تكاد تشبه على الشاشة ما كان يحدث بين النجمين في الحياة الحقيقية، ومن إخراج مبدع، كان هو في الحياة الحقيقية أيضاً، طرفاً ثالثاً في ما كان يحدث. ففاتن حمامة كانت زوجة لعز الدين ذو الفقار لتصبح زوجة عمر الشريف بالفعل. ولسوف نكتفي هنا بهذه الإشارة إلى الواقع الحياتي في علاقته بالفن ونذكر بحكاية «آنا كارينينا»، كما تجسدت، طبعاً، على الشاشة المصرية.

تحول اسم آنا في «نهر الحب» إلى نوال التي قدمت كفتاة بسيطة تعيش مع أخيها المحامي الشاب ممدوح الذي يتطلع إلى أن يحقق في وظيفة بعض تطلعاته، وتلوح له الفرصة حين يتعرف إلى الباشا طاهر الذي يعجب بنوال ويتزوجها رغم فارق السن. وينجب الإثنان طفلاً يصبح كل حياة نوال، فيما يتعامل معه الباشا بكل قسوة. وفي الوقت نفسه نفهم أن نوال تعاني حرماناً عاطفياً في كنف زوجها المكتهل، وتظل تلك حالها حتى تلتقي في قطار، كما في الرواية الروسية الأصلية، الضابط الشاب خالد الذي تهيم به حباً لا تعود معه راغبة في البقاء مع زوجها الباشا فتطلب الطلاق. غير أن هذا يرفض بعدما ذاعت الحكاية في أوساط المجتمع، بل يطردها من المنزل من دون أن يطلقها شرعاً حارماً إياها من مشاهدة ابنها... وهنا تصاب نوال بالإحباط واليأس مع ذلك تسافر برفقة حبيبها إلى لبنان، حيث تلتقط لهما الصحافة الصور وتنشرها، ما يوجه إصبع الاتهام بالزنى إلى نوال ويسيء إلى المستقبل السياسي للباشا، في الوقت الذي يتوجه فيه خالد إلى فلسطين ليشارك في خوض حرب ١٩٤٨ حيث يقتل. وهنا إذ تحاول نوال صاغرة العودة إلى حياتها الزوجية من أجل طفلها يرفضها الباشا رفضاً قاطعاً. وفيما كانت تقود سيارتها هائمة على وجهها يمر القطار ـ نفس القطار الذي فيه كانت التقت خالد للمرة الأولى ـ ويصدمها ما يتسبب في قتلها.

ذلك هو، كما يعرف قارئو «آنا كارينينا» تلخيص حكاية الرواية، والفيلم. علماً أنه حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً في عروضه المصرية والعربية أواخر العام ١٩٦٠. وعلى رغم من استحسان النقاد والصحافيين له، فإن كثراً منهم وجدوا فيه هنات كثيرة ومفارقات لا يمكن التسامح معها. وكان من بين هؤلاء الناقد الصحافي سعد الدين توفيق الذي كتب عن الفيلم يقول: «... لا اعتراض لي على الاقتباس من ناحية المبدأ، وأنا أرى أن هناك قصصاً تنجح نجاحاً عالمياً ككتاب مطبوع، ولكنها تفشل إذا نقلت إلى المسرح أو الشاشة أو الإذاعة؛ ومنها هذه القصة بالذات. فإن تولستوي أديب كبير ترجمت أعماله إلى لغات الأرض وأحبه القراء في كل بلد لأنهم قرأوا له قصة روسية جميلة تمتاز بالعمق والدقة وروعة الأسلوب، إلا أنها

عندما أخرجت في السينما مرة في هوليوود ومرة في لندن فشلت فشلاً ذريعاً (...). أما قصة الفيلم العربي فكانت جميلة إلى حد كبير، إلا أنها ظلت بعيدة من طبيعة حياتنا وأخلاقنا وتقاليدنا. فالأخ عندنا لا يشجع أخته على الخيانة الزوجية، ولا يهيىء لها في بيته فرص اللقاء مع عشيقها، ولا يدافع عن تركها بيت الزوجية وطفلها وهروبها إلى لبنان مع حبيبها. والخيانة الزوجية بدت في الفيلم جميلة جداً ومعقولة - ولا أبالغ إذا قلت - ضرورية! صحيح أن الرجل العجوز الثري لم يحسن معاملة الفتاة الصغيرة التي تزوجها، أو لم يستطع أن يمنحها حياة زوجية سعيدة، ولكنها فتاة شريفة محترمة، فضلاً عن أنها أصبحت أماً لطفل تعلق بها وتعلقت به... وكان الأرجح أن ترضى بالمكتوب وأن تضحي بقلبها وعاطفتها وشبابها في سبيل بيتها وطفلها وسمعتها...».

«نهلة»

(١٩٧٩)	٩٠ د. (ألوان)
إخراج:	فاروق بلوفة
سيناريو:	فاروق بلوفة، رشيد بوجدرة، موني براح
تصوير:	علال يحياوي
موسيقى:	زياد الرحباني
تمثيل:	ياسمين خلاط، لينا طبارة، يوسف صالح

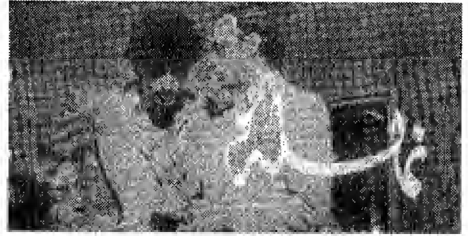
كان هذا الفيلم منذ عرض للمرة الأولى في مهرجان موسكو السينمائي، مثاراً لسجالات ونقاشات واسعة بين عدد من السينمائيين العرب، ولا سيّما في أوساط السينمائيين اللبنانيين الذين كانوا يعتبرون أنفسهم معنيين بالحرب اللبنانية وسينماها. إذ، منذ العرض الأول ذاك سرت في الصالة همهمة ملخصها: كنا نعتقد أننا بصدد فيلم عن الحرب اللبنانية، لكننا وجدنا أنفسنا أمام فيلم يتخذ من تلك الحرب خلفية له، لا أكثر ولا أقل.

والذين قالوا هذا وفكروا به لم يكونوا مخطئين، كذلك لم تكن خيبة الأمل التي أبدوها ظلماً لصاحب الفيلم. ومع هذا سيكون من التعسف الافتراض بأن بلوفة قد أوقع جمهوره في خدعة ما. المشكلة، أصلاً، في المعادلة وفي الأحكام المسبقة التي تطرح نفسها. فالمتفرج ينسى عادة حين يجد نفسه أمام فيلم ما، أنه يشاهد عملاً فنياً له خصوصية، ويشاهد الفيلم بعينين تفترضان مسبقاً موضوعاً ما، والمخرج ينسى أن عليه، قبل أن يلج فيلمه ويضع شخصياته في عالمها ويطرح الإشكاليات التي يريد طرحها، أن يمهد وأن يوضح منذ البداية. والحقيقة أن غموض المدخل في فيلم «نهلة» هو الذي خلق الإشكالية الأساسية وجعل كثراً يرفضونه منذ المشاهدة الأولى، وهم ما كانوا رفضوه لو أنه قدم أصلاً ضمن إطار القراءة التي شاءها المخرج للفيلم.

والحال أن هذا الفيلم الذي بلغت مدة عرضه ثلاث ساعات، والذي هو إنتاج جزائري صوّر في لبنان خلال أربعة أشهر، وكان أول فيلم روائي طويل لمخرجه فاروق

بلوفة، لم يصنع في الأصل ليحكي الحرب الأهلية اللبنانية. بل هو فيلم يحمل محاولة للدنوّ من تلك الحرب، ومحاولة للاقتراب من فلسطين ومحاولة لفهم الحرب اللبنانية من خلال التأمل في القضية الفلسطينية.

إذاً، ينطلق الفيلم من وجهة نظر مثقف فلسطيني يزور المشرق في محاولة لـ «فهم» ما يحدث هناك. وفي النهاية يعود إلى بلاده هارباً في محاولة منه للتخلي عن رغبته في الفهم. ومن هنا تشكل شخصية ذلك المثقف (وهو يعمل مصوراً) الجزائري محوراً أساسياً، سيكون من المستحيل قبول الفيلم من دون فهمها.



إذاً، لدينا هنا مصور جزائري يزور لبنان في عز حربه الأهلية (١٩٧٥ ـ ١٩٨٩) لمتابعة تطورات القضية الفلسطينية وتصوير المخيمات. فجأة تندلع جولة قتال جديدة ينهمك فيها الجميع، ويرى المصور (واسمه «العربي») ضالعاً تائهاً بين الأحداث التي يحاول فهمها وبين مجموعة من شخصيات تحيط به: المغنية الشابة الشهيرة «نهلة»، التي يفبركها رجال الأعمال والإعلام ويحبها الجمهور، لكنها تفقد صوتها في لحظة مجدها الكبرى، فينتهي بها الأمر إلى أن «تباع» في سوق النخاسة الإعلامية المعاصرة؛ «مها»، المناضلة البرجوازية المطلقة التي غالباً ما تنظر إلى الأمور بسخرية ومرارة محاولة أن تعيش حياتها بحرية، «سليمان»، التاجر الكبير الذي يعتبر «نهلة» واحدة من تجاراته الرئيسية، «نصري» الصحافي العامل في خدمة التاجر... إلخ. شخصيات ربما كانت رموزاً، لكنها بالتأكيد تعكس أوضاعاً اجتماعية وأبعاداً سياسية، سجلتها بصيرة «العربي» بقدر ما صورتها كاميراه، وهو حائر بين ما كان يعتقده وما يراه الآن.

ولسوف يقول فاروق بلوفة أن ما دفعه إلى تحقيق هذا الفيلم أمران: «**أولهما** مرتبط بمخيلتي كشاب جزائري ينتمي إلى جيل ما بعد الثورة، فأنا لم أعش حرب التحرير، وأعتقد أنني وأبناء جيلي قد وعينا أموراً كثيرة، ثم جاءت حرب لبنان لتعني بالنسبة إلينا أشياء كثيرة، نحن الذين نظرنا إلى هذه الحرب منذ البداية على أنها أشبه بكومونة باريس، حيث شاهدنا في لبنان أموراً فائقة الأهمية بالنسبة إلينا: قوى تقدمية وديمقراطية عربية تعادي الإمبريالية وتلقي على السياسة والحياة نظرة حديثة ومعاصرة. **الأمر الثاني** هو أنني خلال عملي كمساعد ليوسف شاهين عام ١٩٧٥، زرت لبنان وراقبت ما يحدث من حولي، وسحرتني بيروت، ولكن سحرتني أكثر شخصية ومسيرة الفنانة الشابة ماجدة الرومي... أحسست أنها مستغلة من قبل الآخرين...».

«نوبة نساء جبل شنوة»

(١٩٧٧) ١١٥ د. (ألوان)

إخراج: آسيا جبار
سيناريو: آسيا جبار
تصوير: غير متوافر
تمثيل: صوان نوير، محمد حيمور

خلال السنوات التالية مباشرة لنيل الجزائر استقلالها بعد ثورتها الدامية الطويلة التي سميت «ثورة المليون شهيد»، وانتهت بخروج الاحتلال الفرنسي الذي ظل رابضاً فوق صدر هذا البلد نحو قرن ونصف القرن، انشغلت الأفلام السينمائية التي راحت تُحقق بوفرة، وإن بمستويات جودة متفاوتة، بالحديث عن الثورة وبطولاتها. وكان همّ العدد الأكبر من تلك الأفلام تمجيد الثورة وترسيخ التضامن الشعبي من حولها، ومن ثم ترسيخ سلطة الطبقة الحاكمة التي انبثقت من العمل الثوري.

وفي الوقت نفسه كان المطلوب، مع أبلسة العدو المعتادة، والطبيعية في مثل تلك الظروف، غض النظر عن المساوئ التي اقترفت في صفوف الثوار أنفسهم، ودفع الصراعات الداخلية والخطابات إلى مهب النسيان. وكما يبدو أن ثمة نوعاً من التوافق العام على مثل هذا التصرف. ولكن ما إن انقضت الأعوام الاستقلالية الأولى، وبدا لكثر أن شيئاً من خيبة الأمل راح يحل تدريجياً محل زهو الأزمان الأولى، حتى أفاق كثر من المبدعين الجزائريين، من سكوتهم إن لم نقل من غفلتهم، أو بالأحرى من تواطئهم ليبدأوا بطرح أسئلتهم، ليس عمّا حدث خلال الثورة ـ فما حدث قد حدث ولا فائدة «الآن» من العودة إليه، ففي الوقت متسع لاحقاً لهذا، وليس على صعيد الإبداع الأدبي والفني فقط، بل كذلك وبخاصة على الصعيد السياسي ما سينتج أحداثاً رهيبة، ليس هنا المكان الصالح للعودة إليها ـ، بل عما حدث خلال السنوات الاستقلالية نفسها. وعلى هذا النحو راحت تظهر تباعاً، وفي وقت متقارب، تلك الأفلام التي عبرت بالسينما الجزائرية من الحلقة المفرغة للأفلام التاريخية المتحدثة عن الثورة، إلى سينما جديدة تتعدى بقوة متفاوتة لمشكلات ما بعد الثورة.

ويمكن للائحة هنا أن تطول بدءاً من «عمر قتلته» لمرزاق علواش، وصولاً إلى «مغامرات بطل «لمرزاق علواش نفسه، مروراً بـ «نوه» لعبد العزيز طولبي، و«الفحام» و«الإرث» لمحمد البوعماري، وصولاً إلى الأنجح والأكثر قسوة بين كل هذه الأفلام «القاسية»، «وقائع سنين الجمر» لمحمد الأخضر حامينا... ولكن مروراً بفيلم ربما كان، للأسف، منسياً بعض الشيء في أيامنا هذه، لكنه في الحقيقة كان، في أعماقه، الأكثر قسوة وذكاء في تصديه لأسئلة الثورة ولحقيقة ما حدث، متسائلاً من الذي دفع الثمن مرة فقط، ومن الذي دفعه مرات ومرات. الفيلم هو «نوبة نساء جبل شنوة»، أما مخرجته التي كانت معروفة ككاتبة كبيرة، باللغة الفرنسية، والتي كانت فيه تخوض تجربتها السينمائية الأولى،

فليست سوى الأديبة الكبيرة آسيا جبار، التي ستصبح بعد أكثر من ربع قرن من إنجاز هذا الفيلم، العضو العربي الأول في الأكاديمية الفرنسية، مجمع الخالدين، لكنها عام تحقيق الفيلم، ١٩٧٨، كانت فقط كاتبة كبيرة تمكنت ذات لحظة من أن تصبح سينمائية كبيرة.

مهما يكن من أمر، لا بد من أن نبادر هنا لنقول إن الإشكالية التي أتت جبار لتطرحها في «نوبة نساء جبل شنوة»، أتت مختلفة إلى حد كبير عن الإشكالات التي راح يطرحها زملاؤها السينمائيون الذين أشرنا إليهم، وإن كانت تصبّ هي الأخرى بدورها في التساؤلات التي كانت تنطرح كالتحدي الحازم أمام مثقفي الجزائر: تساؤلات حول الهوية، حول الماضي القريب، حول الحاضر وحول آفاق المستقبل. حول كل شيء ولكن هنا مضافاً إليها تساؤل حول المرأة... دور المرأة في الثورة الجزائرية، دور المرأة في الحاضر الجزائري... ودور هذا كله في حياة المرأة نفسها. ولقد كان من الأمور ذات الدلالة أن تختار آسيا جبار، ابنة المدينة والثقافة الفرانكوفونية «البرجوازية» أن تطرح أسئلتها هذه، بشكل محوري، السيدة «ليلى» المثقفة البرجوازية التي تصورها لنا وهي تعود إلى مسقط رأسها بعدما عاشت حرب الجزائر في المنفى.

ترى أوَلسنا هنا أمام أنا/ أخرى لآسيا جبار نفسها، ما يقترح شيئاً من سيرة ذاتية؟ أبداً بالتأكيد. وذلك على المستوى الواقعي على الأقل، إن لم يكن على المستوى الرمزي. وذلك لأن لليلى، في الفيلم، زوجاً مقعداً كان من الثوار في الماضي القريب - وهذه، ويا لغرابة الأمر، ستكون نفس حال الزوج والزوجة في رواية حجر الصبر التي كتبها، عن حرب أفغانستان، بعد فيلم آسيا جبار بأكثر من عقدين، الكاتب الأفغاني باللغة الفرنسية عاتق رحيمي، وحوّلها لاحقاً إلى فيلم قامت ببطولته ممثلة إيرانية منشقة... فهل في الأمر مجرد مصادفة: الموضوع نفسه، الوضع نفسه والشخصيتان نفسهما؟

مهما يكن ليس هذا موضوعنا هنا. موضوعنا هو ليلى، شخصية فيلم آسيا جبار المحورية. وليلى تعمل مهندسة معمارية ولا تزال شابة وجميلة في نحو الثلاثين من عمرها... ولها زوجها المقعد وطفلان... ونحن إذ نراها وقد وصلت إلى الوطن، تبدأ من فورها تعيش أزمتها الخاصة. فالتواصل بينها وبين زوجها متوقف، كما حال مونيكا فيتي في فيلم «الصحراء الحمراء» للإيطالي أنطونيوني. وهي إذا كانت ترغب حقاً في التواصل مع أحد، إذ سئمت ذكورة زوجها وذكورة الثورة وذكورة ذكريات الثورة، التي بعدما لعبت المرأة دوراً كبيراً فيها، وبالأسماء... ها هي المرأة تُركت جانباً ليعود المجتمع ذكورياً... ولكن أية ذكورية هنا والذكر في الفيلم مقعد صامت يجتر ذكرياته في باطنه وغضبه وخيبته في نظراته، فلا يبقى أمام ليلى، هي الأخرى، إلا أن تجتر ذكرياتها، لكنها بدلاً من الصمت الذي تبدو في البداية محكومة به، تفضل أن تخرج من البيت لتتجول في الريف مجتمعة إلى النساء، عشرات النساء اللواتي تلتقي

بهن، لتترسم من خلال تلك اللقاءات الحكاية الحقيقية للمرأة الجزائرية... وبالتالي تترسم إمكانية تقوم بها ليلى، ويقوم بها الفيلم بالتالي لإعادة كتابة تاريخ هذه المنطقة الجزائرية... وكذلك وبالتالي، تاريخ المرأة الجزائرية، التاريخ غير المكتوب وغير المعترف به ذكورياً للمرأة الجزائرية.

مع هذا الفيلم المتأرجح بين الوثائقي والروائي، كان في وسع المتفرج أن يكتشف، عبر كاميرا آسيا جبار الذكية والمتحركة، وعبر لغتها السينمائية المقتربة من لغة الأدب المصور، واقع المرأة الجزائرية، ودورها الصامت و«المجهول» خلال الحرب. ويومها، إذا كان «نوبة نساء جبل شنوة» قد قدّم بوصفه الفيلم الأول الذي حققته آسيا جبار، فإن آسيا كانت معروفة تماماً للقراء الشمال - أفريقيين والغربيين، بوصفها واحدة من أهم أدباء الجزائر من أبناء جيل الثورة وما بعدها. وكان قد نشر لها في التونسية في ذلك الحين أربع روايات هي الظمأ (١٩٥٧) وفاقدو الصبر (١٩٥٨) وأبناء العالم الجديد (١٩٦٠) والقبرات الساذجات (١٩٦٣). وهي إلى هذا كانت معروفة بكتابتها الشعر وإخراجها للمسرح، وكمناضلة سياسية واجتماعية إلى جانب المرأة بشكل عام والمرأة الجزائرية بشكل خاص.

ولمناسبة عرض فيلمها هذا، قالت آسيا جبار يومها إنه «أول فيلم طويل لي أحققه، وقد أنجز في طبعتين إحداهما عربية والثانية فرنسية. ولقد استغرقني إنجازه عاماً ونصف عام من التعب والعمل، ولا سيَّما على صعيد الموسيقى»، ومن الواضح أن للموسيقى دوراً كبيراً في هذا الفيلم، بدءاً من عنوانه الذي يشير أصلاً إلى موسيقى النوبة التي تعتبر نمطاً من أنماط الموسيقى الأندلسية تتداخل فيه الألحان الفولكلورية ويكاد أداؤه يقتصر على النساء خلال الأفراح والمناسبات.

والجدير ذكره هنا أن آسيا جبار طعَّمت فيلمها أيضاً ببضعة ألحان استقتها من ريبرتوار الموسيقي بيلا بارتوك، بعدما كان هذا، من خلال اشتغاله على الموسيقى الفولكلورية في بلاده وغيرها، قد استقى من الموسيقى الشعبية الجزائرية خلال فترة من حياته. وإلى هذا قالت آسيا إنها أتمت إنجاز فيلمها، بالنسبة إلى اللغة السينمائية، عبر أسلوبين متداخلين: أسلوب روائي وآخر تسجيلي مضيفة «لقد شئت من الجانب الروائي أن يحكي الفيلم قصة امرأة جزائرية متزوجة تعود إلى مسقط رأسها خائبة المسعى. ومن الجانب الروائي أن ألقي نظرة عبر تلك المرأة، تتيح لي أن أعيد اكتشاف تلك المنطقة من الجزائر ونسائها».

وهكذا نرى ليلى في الفيلم تلتقي تباعاً بست نساء يروين لها مقاطع من حياتهن الخاصة، فيما نتمكن نحن، عبر ما يروين، كما عبر ذكريات ليلى وتفاعلها مع رواياتهن، من العودة إلى الماضي». في ذلك الحين بدا من الصعب على الجمهور الجزائري أن يتفاعل مع الفيلم الذي بدا في أسلوبه قريباً من أسلوب الفرنسية وغريت دورا، والبلجيكية شانتال آكرمان، لكنه بوجوده أكد يومها أن السينما

الجزائرية وصلت في نضجها إلى حد يتيح لها دخول عالمي التجريب وسينما الأدب.

«الهائمون»

(١٩٨٦) ٩٥ د. (ألوان)

إخراج: ناصر خمير
سيناريو: ناصر خمير
تصوير: جورج بارسكي
موسيقى: فتحي زغوندا
تمثيل: ناصر خمير، سونيا إشتي، سفيان ماكني

حتى وإن كان من العسير القول إن لفيلم «الهائمون» علاقة بالأندلس مباشرة، فإن من اللافت حقاً أن المخرج يقول في إهدائه: «إنني أهدي هذا الفيلم إلى جدتي الأندلس». كان «الهائمون» أول فيلم روائي طويل يحققه خمير، أما علاقته المباشرة بالأندلس فلسوف تتوضح في فيلمه التالي «طوق الحمامة المفقود». أما في «الهائمون» فإنه بدا أكثر على علاقة بعوامل ألف ليلة وليلة والحكايات السوريالية، حكايات الأحلام وما شابهها.

قبل «الهائمون» كان خمير معروفاً لهواة السينما الجديدة، في تونس وغيرها من خلال مساهمات أولية وجزئية في شريطين على الأقل هما «بلاد ملك ربي» (١٩٧٦) و«الغولة» (١٩٧٧). لكن «الهائمون» أطلقه في عالم تلك السينما بقوة، ولكن وسط مناخ حمل العديد من التساؤلات وسوء التفاهم. فهذا الفيلم لم يكن من السهل تقبله حتى بالنسبة إلى النخبة التي وجدت صعوبات جمة في إدراك لعبة الكلمات المتقاطعة التي كانها، واستلهامات ألف ليلة وليلة التي عبّر عنها. طبعاً هذا الإدراك سوف يبدو أسهل لاحقاً، في ضوء الوعي الجديد الذي أتى به هذا النوع من السينما كما في ضوء أفلام خمير التالية والحماس الذي شعر به كثر إزاء غرابة الفيلم، ورموزه الدفينة وجماله الشكلي المدهش الذي سيصير مذّاك ولاحقاً علاقة فارقة في سينما خمير، وإن لم يكن قد سهّل عليه دائماً الحصول على إمكانية إنتاج أفلامه التي بدت دائماً متطلبة في أجوائها الثقافية وخيالاتها، ليس من السهولة لها أن تصبح سينما سائدة يقبل عليها الجمهور العريض.

بجمهور عريض أو من دونه إذاً، عرف «الهائمون» كيف يحتل مكانته في السينما التونسية والعربية، ولا سيَّما بعدما اعتادت «النخبة» العربية كيف تتعامل معه كقطعة فنية بعيداً من متطلبات الحكي السينمائي السائد. ومع هذا، إن أزاح المرء كسله بعض الشيء وزاوج بين الذوق التشكيلي والإدراك الحسي ومحاولة الفهم العقلاني، سوف يجد نفسه في «الهائمون» أمام حكاية مفهومة تحفل بالرموز والمعاني.

فالفيلم يبدأ بوصول أستاذ شاب ليتولى التدريس في قرية تونسية تضيع في عمق الصحراء وتبدو وكأنها منسية من الله وعباده، بيد أن الأستاذ لا يبالي كثيراً بهذا أول الأمر، بل نراه يسوّي حياته اليومية وشؤون المدرسة ومحاولاته إقامة علاقات مع السكان، من دون

أن ينتبه إلى ما يصوّره لنا المخرج متقاطعاً مع ذلك «الواقع»: عبور غامض في الصحراء لما يبدو وكأنه أشباح أو سراب من البشر. من هم؟ إنهم الهائمون في الصحراء... ولكن من هم هؤلاء الهائمون؟ وماذا يفعل أطفال المدرسة إذ يتحركون بين الحين والآخر وسط دهاليز كالمتاهات؟ ومن أين ولماذا أتت هذه السفينة العتيقة إلى قلب الصحراء؟ هل نقول هنا إن الفيلم لا يبدو حافلاً بأن يجيب عن مثل هذه الأسئلة؟ بل هل تراه يطرحها أصلاً؟ ليس بالتأكيد. فالفيلم يكتفي بأن يدفعنا إلى أن نشاهد وأن نحسّ. وربما من دون أن نشعر بأننا معنيون بالأحداث أو بمصائر الشخصيات، مع أننا في المقابل، وعلى الأرجح لأننا نحس بشيء من الانتماء إلى هذا العالم التاريخي ـ الجغرافي الذي يصوره لنا خمير (وليس فقط في هذا الفيلم)، نشعر بأننا شركاؤه في نظرته ومحاولة سبر روح التاريخ أكثر من فيزيائه.

ولعلنا في هذا نقع تحت تأثير مباشر، يستند إلى بُعدين أساسيين: واحدهما بصري والثاني روحي، لما يحاوله المخرج ويعبّر عنه بقوله: «إنني أحاول التطرق إلى صورة قد تكون صورة آتية من الأمس، لكنها بالتأكيد أكثر شمولية من أن تكون كذلك. إنها صورة تذكر بأننا قادرون على السلم، وليس فقط على القتال والعنف. لكنها صورة أعتقد أنها غير مرغوب فيها لا في الداخل ولا في الخارج. ففي الداخل تنكمش الأشياء على نفسها، وكل بلد من بلادنا يختنق في عزلته، في انغلاقه على نفسه. أما في الخارج فهناك رغبة واحدة: التخلص من هؤلاء الذين يثيرون العنف والأزمات، العرب المنبوذين المتوحشين القبليين الذين لا يلائمون العالم الحالي...».

«الهروب»

(١٩٩١) ١٢٠ د. (ألوان)

إخراج: عاطف الطيّب

قصة وسيناريو وحوار: مصطفى محرم

تصوير: محسن نصر

موسيقى: مودي الإمام

تمثيل: أحمد زكي، هالة صدقي، عبد العزيز مخيون

من جديد هنا نجدنا أمام فيلم ذي عباءة. بمعنى أن الحدث فيه يشكل تلك العباءة التي تخفي تحتها بُعد الفيلم الحقيقي، البعد الذي كان يهم عاطف الطيِّب أكثر من أي شيء آخر: رصد الواقع الاجتماعي والتساؤل حول ما الذي أصبحت عليه أحوال مصر خلال العقدين الأخيرين من السنين. وكان عاطف الطيِّب يعرف أن طرح مثل هذه الأسئلة في سينما تريد لنفسها أن تكون شعبية وفعّالة، يستدعي إيجاد تلك العباءة، سواء كانت ضيقة أو فضفاضة، لعلمه أن العباءة هي التي تجذب المتفرجين كي يتفاعلوا مع جوهر الفيلم فيكون للتفاعل تأثيره.

والحال أنه حين كان في إمكان فيلم من هذا النوع أن يستخدم موهبة الممثل أحمد

زكي وقدرته على جعل المتفرجين يتماهون معه، تصبح المسألة سهلة: تصبح مجرد بحث عن حبكة منطقية تتوالى الأحداث فيها في شكل يشد الجمهور إلى المقعد، لتوصل في النهاية إلى «الرسالة» التي يراد إيصالها إلى هذا الجمهور.

والحال أن الرسالة التي حمّلها الطيِّب للفيلم هنا لم تكن واحدة، بل متعدّدة، إنما تأتي في مقدمتها تلك التي يعبر عنها سؤال بسيط: هل السلطة على حق دائماً؟ وهل الخير والشر مطلقان؟ انطلاقاً من بساطة هذا التساؤل تجري أحداث الفيلم المتمحورة من حول منتصر، الشاب الريفي الطيِّب في أهله، الصعيدي الذي يأتي إلى القاهرة بحثاً عن رزقه. فهو أول وصوله يعمل في مكتب سفريات يخص صديقه مدحت الذي كان ارتبط بصداقة معه وهما في الخدمة العسكرية. لكن عمل مدحت في المكتب لن يبتدئ نزيهاً كما كان منتصر يعتقد. بل إن مدحت يبيع الناس جوازات سفر وسمات دخول مزورة، وهو أمر سوف يزعج منتصر في شكل جدي حين يجد أن الضحايا هم من أهل بلدته. فيتصدى لمدحت في واحدة من أولى المعارك الكبيرة التي يخوضها في الفيلم، غير أن مدحت، كما يمكننا ان نتصور، يفوق منتصر قوة ودهاء، ومن هنا نراه يدبر له مكيدة ترميه في السجن.

وبعد فترة حين يخرج منتصر من هذا السجن، يكون قد قرر، كما حال الكونت دي مونت كريستو في الرواية الشهيرة، أن ينتقم من كل الذين شاركوا في المؤامرة ضده، بدءاً بمدحت الذي يتمكن من قتله وهو في سريره، ليبدأ بعد ذلك رحلة الهروب التي تتضافر لديه مع التخلص من الباقين. وهكذا يتحول الفتى الصعيدي الطيِّب، والمظلوم في رأي الجمهور، إلى قاتل يرتكب جرائمه من دون أن يكون راغباً في أن يصل إلى هذا الحد. وهو أمر يؤكده الفيلم، ولا سيَّما من خلال الإمعان في كشف تواطؤ قوات الأمن المطاردة له ضده، من دون أن تسعى إلى فهم دوافعه التي يبسطها الفيلم لجمهوره، دافعاً إياه هنا إلى التماهي مع البطل/ المجرم، لا مع رجال الشرطة كما كان يجدر بالأمور أن تكون.

المهم في الأمر هنا أن جرائم منتصر تتلاحق، وهروبه يتفاقم، وكذلك لقاءاته المتتالية مع «أصدقاء» قدامى باتوا الآن أعداء له، هو الذي اكتشف بعد خروجه أن زوجته صارت من فتيات الهوى، وأن صديقه «سعيد» سرق المال الذي كان أودعه إياه قبل دخوله السجن. ولعل اللافت هنا هو ان هاتين الشخصيتين اللتين «ينتقم» منتصر منهما، لن تقتلا بيده، وإنما بفعل العناية الإلهية فيما كان يسعى إلى الثأر منهما: القوادة التي أفسدت زوجته تقع ويخبط رأسها في المكتب فتموت في شكل يشي بأنه هو القاتل، وسعيد، صديقه يقتل تحت عجلات المترو فيما كان يطارده. بالنسبة إلى المتفرجين ليس منتصر مذنباً في الجريمتين، لكن الشرطة لا ترى هذا. ولا سيَّما منها ضابط من «بلدياته» هو سالم الذي يبدو أنه قد فهم ما يحدث ويسعى إلى القبض عليه،

لتقديمه للعدالة فيما يبدو واضحاً أن رؤساء سالم يريدون لمنتصر أن يُقتل بعد أن حولته أجهزة الإعلام إلى ما يشبه السفاح الأسطورة، وبدأ جمهور عريض يتعاطف معه. وفي النهاية سيقتل منتصر، مع صديقه الشرطي سالم، وينتهي الفيلم فيما الجمهور يتعاطف معه لا ضده... وكأن هذا الفيلم، اقتبس من «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ شخصية سعيد مهران وأعاد الاشتغال عليها، بالبعد نفسه الذي يصوّر البريء المفترى عليه وهو يقبض على مأساته بيده بعدما اكتشف أن السلطة لا تريد أن تعطيه حقه.

«هي فوضى؟»

(٢٠٠٧) ١٢٤ د. (ألوان)

إخراج: يوسف شاهين، خالد يوسف
سيناريو: ناصر عبد الرحمٰن
تصوير: رمسيس مرزوق
موسيقى: ياسر عبد الرحمٰن
تمثيل: خالد صالح، منة شلبي، هالة صدقي

قد يكون لفيلم «هي فوضى؟» الذي يحمل كتوقيع اسمَي يوسف شاهين وخالد يوسف، الكثير من الفضائل، ولربما يكونون على حق كل أولئك النقاد والمتفرجين الذين أحبوا الفيلم ودافعوا عنه، في وجه آخرين هاجموه، سواء كان الهجوم لأسباب سياسية أو لأسباب فنية أو لأسباب أخرى، من الصعب إحصاؤها، غير أن هذه الفضائل وذلك الإعجاب، لا يمكن لمن يتصدى لبحث سينما يوسف شاهين، أن يجدهما أمراً مريحاً، إذ يجد لزاماً عليه في ترتيب كرونولوجي، وحتى موضوعاتي، أن يختم الكلام على صاحب «باب الحديد» و«الأرض» و«العصفور» و«المصير» وسلسلة السيرة الذاتية، بهذا الفيلم. ففي الأحوال كافة لا يمكن اعتبار «هي فوضى؟» فيلماً شاهينياً، ولا جردة حساب لسينما شاهين، إلا في بعض لحظاته ومواقفه. من هنا، وإلى جانب الحزن الشديد الذي يعتري المرء إذ يجد أن «هي فوضى؟» كان فيلم الخاتمة لحياة هذا الفنان الكبير، قد يشعر المرء ببعض الارتياح لكون شاهين أصر على أن يضع اسم خالد يوسف موازياً لاسمه على عناوين الفيلم كمخرج مشارك.

لقد نوّه كثر بهذه المبادرة التي عزوها إلى تواضع الفنان الكبير واعترافه بجميل وخدمات آخر تلاميذه ومساعديه، الذي تحول ليصبح خلال السنوات الأخيرة مخرجاً شعبياً، بل جماهيرياً بامتياز، مختطاً لنفسه طريقاً تقوده بعيداً من الطريق التي سار فيها تلامذة آخرون لشاهين، ظلوا أوفياء للغته السينمائية واختياره مواضيعه وتطلباته الصعبة.

والحقيقة إذ نقول هذا الكلام هنا، لا نقصد أن نسيء إلى خالد يوسف وجهوده السينمائية، بل فقط إلى توضيح بعض الأمور. حتى وإن كان من الصعب أن نعرف بدقة «حصة» شاهين من «حصة» خالد يوسف في «هي فوضى؟». نوّه كثر إذاً بهذه المبادرة الشاهينية، أما بالنسبة إلينا هنا فنكاد نرى فيها فعلاً متعمداً من

شاهين، لكي يحدّ من مسؤوليته عن الفيلم. ذلك أن النتيجة التي تمخض عنها ذلك العمل المشترك لم تكن، في نهاية الأمر شاهينية تماماً. ربما ينتمي **القسم الأول** من الفيلم، حين تقدم الشخصيات ويمهد للأحداث، ويحدد البعد السياسي والاحتجاجي، وترسم، خاصة، الشخصية التي يلعبها كل من خالد صالح وهاله صدقي ومنة شلبي، والممثلان اللذان لعبا دور الضابط ورجل المباحث، إلى الرؤى الشاهينية، بل حتى لن نعدم أن نرى في الجو الانتخابي وجو تظاهرات حركة «كفاية» استمراراً للعالم الشاهيني.

ولكن في المقابل، يصعب علينا أن ننسب **القسم الثاني** والأخير من الفيلم إلى شاهين. فالقسم أتى ضعيفاً مفككاً متهافتاً، بل لا يكاد يمت، من خلال مشاهد أقبية التعذيب والمبالغة في حكاية الخطف، وتشبث خالد صالح برغبته في منة شلبي، وكل تلك التقلبات المسرحية المفتعلة، إلى أي جانب من جوانب السينما الشاهينية، إلا إذا عدنا بالذاكرة لنغوص بعيداً في «شيطان الصحراء» مثلاً.

من هنا يبدو لنا «هي فوضى؟» حصاناً برأسين، رغم نياته الطيِّبة واحتجاجه السياسي وتطلعه إلى كشف ضروب الفساد في مصر الحاضر، ورغم أن مستوى الأداء في الفيلم ككل أتى مميزاً، كما وفق الفيلم في اختيار ممثلي الأدوار الرئيسية، ناهيك بتوفيقه في أبعاده التقنية، من تصوير متفوق وتوليف لبق وموسيقى أتت هادئة خلال النصف الأول، لكنها - وللأسف - أتت في النصف الثاني أشبه بموسيقى أفلام «الأكشن» الهندية، التي، هي أول ما يخطر على البال، حين يتجاوز المتفرج عتبة المشاهد الأولى المميزة والهادئة، ليلج عالم المغامرة.



بعد هذا، ما هو «هي فوضى؟». هو فيلم يعلن إزاء الحياة المصرية الراهنة، غضباً عنيفاً. يأخذ من الأحداث والتشابكات اليومية ملامحها الأساسية، فيكيِّفها، مازجاً - من جديد - العناصر الإخبارية التوثيقية (الحملة الانتخابية والملصقات الحزبية الحقيقية، ممزوجة بالخطابات وضروب الرشاوى السياسية والكذب على الشعب)، بعناصر روائية يذكرنا أجمل لحظاتها - مشاهد تجمع هالة صدقي بمنة شلبي/ المدرسة/ نشوء العلاقة الصحية والعصرية بين منة والموظف الساعي إلى كشف الفساد - بلحظات متفوقة أخرى في أفلام سابقة لشاهين (العلاقات العائلية في «العصفور»، بعض أجواء «سكوت حنصور»). غير أن هذا كله سرعان ما يضيع أمام «الرأس الآخر للحصان»: أي كل ذلك القسم المتعلق بعناد الضابط (خالد صالح) في إصراره على تملك منة شلبي، حتى خطفها... وصولاً

إلى زحف الجموع - المدهش في سذاجته وفوضاه - إلى «القسم» لنصرة الحق.

في اختصار لا يمكننا أن نتوقف أكثر عند «هي فوضى؟». فقط نقول إن فيه غضباً شاهينياً حقيقياً، ولحظات شاهينية حقيقية، ورسم علاقات شاهينية حقيقية. وفيه إلى ذلك لغة سينمائية متفاوتة القوة.

غير أن ما يمكن قوله هو أن «شاهين» (وحده أو مع خالد يوسف، لا فرق) يسجل في هذا الفيلم كلمة أخيرة في الدفاع عن مصر، وشعب مصر، ونظافة مصر، وفن مصر، ضد كل الذين - بالوضوح أو الترميز - يرون في الفيلم، وفي خارج الفيلم أيضاً - أنهم يدمرون هذا كله - سواء كانوا سلطة، أو لصوصاً، أو ضباط شرطة، أو أناساً عاديين.

ولعل هذه الصرخة الأخيرة الغاضبة دفاعاً عن مصر، تعطي «هي فوضى؟» قيمة لم تعطها سينمائيته.

لعل في هذه الصرخة ما يجعلنا نقول، مرة بعد مرة، أن شاهين ظل مصرياً، غاضباً، حنوناً، نزقاً، سينمائياً، حتى اللحظة الأخيرة... لحظة صور آخر مشهد يخصه في «هي فوضى؟» ثم غرق في النكسة الصحية، التي غيبته عن الفن وعن ذاته وعن العالم، شهوراً مات بعدها... لكنها لم تغيِّبه عن مصر، التي ربما يكون سعيداً وهو في الملكوت الأعلى اليوم، إذ يلاحظ كيف أنه استعيد من فرنسا (التي أحبها على أي حال، وكانت «وطنه» الثالث بعد مصر ولبنان)، وهو في غيبوبته الأخيرة، ليدفن في ترابها.

«وجدة»

(٢٠١٢) — ٩٧ د. (ألوان)

إخراج: هيفاء المنصور
سيناريو: هيفاء المنصور
تصوير: لوتز رايتماير
موسيقى: ماكس ريشتر
تمثيل: ريم عبد الله، رعد محمد، عبد الرحمٰن الجهاني

أواخر صيف العام ٢٠١٢، حين ظهر للمرة الأولى، وتحديداً في دورة ذلك العام لمهرجان البندقية السينمائي، فيلم «وجدة» للسعودية هيفاء المنصور. على الفور كان التعبير عن عنصر المفاجأة في الأمر، كبيراً ومدهشاً... ولنقل إن المفاجأة كانت مفاجأتين، فمن ناحية كان لا بد من أن يلفت النظر إلى أن الفيلم هو أول فيلم روائي طويل يصوّر في السعودية ويحمل جنسيتها ولو جزئياً، ومن ناحية ثانية كان لا بد من الانتباه، وبقوة إلى أن الفيلم من إخراج امرأة سعودية، وهو أمر لم يحصل من قبل، وإن كان قد كثر خلال السنوات الأخيرة حضور نساء عربيات وراء الكاميرا في أفلام تموّل بشكل أو بآخر من السعودية ومحطات التلفزة المملوكة لسعوديين.

ومن الواضح أن سبب المفاجأة ما هو معروف من أن الصالات السينمائية لا تزال محظورة في المملكة ومن أن ليس للفيلم الروائي الطويل حظ في أن يعرض إلا في

البيوت أو عبر شاشات التلفزة، وهذا لا يغطي التكلفة المرتفعة لإنتاج عمل سينمائي جدي.

مهما يكن من أمر، لا نريد هنا أن نخوض في هذه المسألة المعروفة والمتداولة، فقط نريد أن نشير إلى أن جزءاً من الاستقبال العالمي الحماسي لـ «وجدة» يدين إلى هذا الواقع الذي يعرفه العالم ولطالما تحدث عنه... لكن جزءاً أكبر من الاستقبال يدين أيضاً وبلا أدنى ريب إلى الفيلم نفسه، وهو أمر سيعود ويؤكده رد الفعل الذي كان له حيثما عرض في الصالات الأوروبية، دون أن نتوقف طويلاً عند عروضه الناجحة في المناسبات والمهرجانات التي نعرف أنها عادة لا تشكل الامتحان الحقيقي لقوة أي فيلم وصموده خارج إطار «الفولكلور» الذي يكون من نصيبه لغرابات لا تتعلق بالضرورة بجوهره أو فنّيته أو موضوعه... الامتحان الحقيقي للعمل الفني يكون حين يجابه هذا العمل جمهوراً عريضاً، ونقداً يواكب هذا الجمهور... ومن اللافت أن «وجدة» قد نجح في هذا الامتحان وبتفوق مدهش... فمن جولاته على الصالات إلى انتشاره عبر الأسطوانات المدمجة، إلى عشرات المقالات النقدية التي، حتى من دون أن تنسى «سعودية» الفيلم و«أنثويته»، عرفت كيف تتعاطى معه تعاطيها مع السينما الكبيرة، وصولاً إلى اختيار الفيلم ليخوض بعد شهور قليلة أوسكارات أفضل فيلم أجنبي في هوليوود، وصولاً إلى عشرات الحوارات الصحافية التي أجراها نقاد وصحافيون كبار مع مخرجته هيفاء المنصور، قام «وجدة» برحلته التي جعلته يتخذ مكانه كأقرب ما يكون في السينما العربية إلى مفاهيم سينما المؤلف وسينما الرصد الاجتماعي الما - بعد - حداثية، وليوضع إلى جانب العديد من أفلام السينمات الكبيرة السائدة في الفن السابع اليوم.

ولم تكن مصادفة أن يذكر هذا الفيلم «السعودي الأول» إلى جانب سينما الإيرانيين سميرة ماخمالباف وأصغر فرهادي أو التركي نوري بلجي جيلان أو حتى البعض من أكثر بلدان شرق أوروبا موهبة... ولنلاحظ هنا على الفور أن هذا التصنيف لا تعود له علاقة بغرائبية سعودية الفيلم وفولكلورية ذلك الانتماء.

ومع هذا كلّه، يجدر التوقف هنا لمناسبة حديثنا عن الفيلم، عند واقع يرتبط به، ومن المؤكد أنه لم يكن في بال صاحبته حين شرعت تكتبه وتبحث عن المال اللازم لتحقيقه قبل سنوات؛ واقع أن «وجدة» هو، وبعد إجراء كل الحسابات الأخرى، فيلم يمكن ربطه مباشرة بـ «الربيع العربي»... أو بكلام أكثر دقة بما يمكن للسينما المتواكبة مع هذا الربيع العربي أن تكونه، بل، حتى أكثر من هذا: بالذي يجب أن تكونه. وللوهلة الأولى قد يبدو هذا الكلام غريباً لمن يتساءل بشيء من الاستغراب أو الاستنكار:... لكن السعودية ليست بلداً من بلدان الربيع العربي... الآن على الأقل. والفيلم كان مكتملاً في ذهن صاحبته قبل سنوات من اندلاع «الربيع».

وجوابنا السريع هنا: بل إن هذين العنصرين بالتحديد هما ما يحددان مكانة «وجدة» في

هذا الربيع، أو بالأحرى، في الجانب الأكثر عمقاً وديمومة منه... نعني به عنصر اشتغال الفيلم على الذهنيات، وفي العمق بالتحديد. في التفاصيل، في الرصد الاجتماعي، في العلاقات بين الشخصيات، وبشكل أكثر دقة: في وجهة النظر التي يَنظر من خلالها إلى موضوعه... علماً أن هذا الموضوع لا يعود بالنسبة إلينا هنا حكاية الطفلة وجدة وأمها وأبيها والرغبة في الحصول على دراجة لا يحق للبنات الحصول عليها، واستخدام مسابقة حفظ القرآن الكريم في سبيل ذلك، وغير هذا من تفاصيل حدثية طريفة ومثيرة ضمّتها هيفاء المنصور لتصنع منها فيلماً نزيهاً وجيداً... الموضوع هنا يصبح الكيفية التي بها حركت المخرجة كلّ هذه العناصر «الحكائية» لتقول فيلمها، أو بتعبير آخر لـ «تنطق المسكوت عنه» في المجتمع، إنما من دون شعارات صاخبة، أو مواقف تمرّد طفولية من النوع الذي اعتاد أن يدمّر الفيلم ويسبغ عليه نخبوية مزيفة غير مجدية... والأهمّ من هذا، دون استفزاز لمجتمع لا يكاد يخرج من محافظته ليتقبل فكرة الصورة، ثم الصورة السينمائية، فالصورة السينمائية تلتقطها كاميرا امرأة وما إلى ذلك... فهيفاء المنصور كان يمكنها مثلاً أن تملأ فيلمها بديماغوجية ما وتصوره في الخارج فيكون «فيلماً معارضاً» وينال تصفيقاً. لكنها آثرت أن تجعل فيلمها سعودياً حقاً، وفي يقيننا أن هذا كان في مصلحة الفيلم... ومجالاً لربطه الحقيقي بالسينما المنشودة للربيع العربي الحقيقي.

فالواقع أن «الربيع» الذي لم يكن قد بدأ إلا بشكل جنيني حتى ذلك الحين، هو ذاك الذي يتكون خارج التظاهرات وصراعات السلطة والمعارك الدامية والإحباطات والآمال السياسية العريضة الكاذبة. الربيع هو ذلك الشعور بأن لا شيء سيعود إلى ما كان عليه رغم كل ما يحدث الآن. والثورة الحقيقية هي تلك التي تشتغل في الأعماق وهي تلك التي تأتي لتؤكد أن لا شيء سيعود إلى ما كان عليه، فتبدّل الذهنيات بصرف النظر عن التبدلات السريعة في المواقف السياسية والانتفاضات الاجتماعية والاقتصادية.



ولقد قلنا مرات عديدة قبل الآن، أن مواكبة هذا التبدّل و«تقنينه» إنما هو من عمل الإبداع لا من نتائج الخطابات السياسية وتصفيات الحسابات والانزياحات الأيديولوجية، حتى ولو اتخذت، كما فعلت مراراً حتى الآن، شكل شرائط سينمائية «طليعية» و«تقدمية» و«ثورية» منذ ٢٥ كانون الثاني/ يناير على الأقل. التبدل الحقيقي إنما هو ذاك الذي يفعله الإبداع الذي يسبر ما يحدث في أعماق الأحداث ويرصد المجتمع وتبدّلاته ويقدم احتمالات الخروج الممكنة من عنق الزجاجة، دون صخب أو مساجلات غير مجدية.

وفي يقيننا أن «وجدة» فيلم يفعل هذا كله... ومرة أخرى نقول: يفعله في التفاصيل، في نظرات العيون، في العبارات الحوارية المتناثرة، في «التنافس» بين وجدة ورفيقها عبد الله، في دعوة المشاهد إلى التعاطف مع عبير، في الاستياء من مواقف الناظرة حصّة، في صعوبة تفهّم موقف والد وجدة الذي يريد الزواج ثانية لأن أم هذه الأخيرة لم تنجب له صبياً، وفي المشهد المرعب الرائع الذي ترقب فيه الأم عاجزة أصوات الصخب آتية من عرس زوجها في الجانب الآخر من الحي... إنها لحظات وتفاصيل مدهشة تمر عليها كاميرا هيفاء المنصور بذكاء وقوة قد لا يكونان مستفزّين إلا للمتفرج نفسه تدفعانه إلى التفكير بعمق. ترى أوَلم يكن في وسعنا أن نقول الكلام نفسه حين شاهدنا «الانفصال» لأصغر فرهادي؟... بالنسبة إلى المجتمع الإيراني، لا يعتبر فرهادي معارضاً... لكن سينماه بالتأكيد سينما تعترض على الذهنيات القائمة اعتراضاً عميقاً وتحرض على تغييرها... وكذلك شأن «وجدة».

ومن هنا، بعيداً من فولكلور وصخب الانتماء السعودي للفيلم وأنثويته، نجدنا ميّالين إلى اعتبار «وجدة»، بكل طرافته وبساطته وجماله الشكلي، واحداً من أول الأفلام المنتمية إلى «الربيع العربي» أو بشكل أكثر وضوحاً وربما تواضعاً: إلى ما نعنيه حين نتحدث، رغم كل شيء، عن «الربيع العربي» بمعقوفتين أو من دونهما.

«الوداع يا بونابرت»

(١٩٨٥)	١٢٠ د. (ألوان)
إخراج:	يوسف شاهين
سيناريو:	يوسف شاهين
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	غابريال يارد
تمثيل:	باتريس شيرو، ميشال بيكولي، هدى سلطان، محسن محي الدين

اثنتان وعشرون سنة هي الزمن الذي يفصل بين «الناصر صلاح الدين» و«الوداع يا بونابرت». وهي سنوات شهدت تغيرات جذرية في مصر والوطن العربي والعالم، وكذلك في حياة يوسف شاهين ومساره الفني. وبالنسبة إلى هذا المسار الأخير، كانت تلك السنوات هي التي شهدت تحقيقه لأهم أعماله.

وعلى الرغم من أن الاستقبال العربي العام الذي كان من نصيب «الناصر صلاح الدين» تبدّى أفضل ألف مرة وأرحم ألف مرة من الاستقبال الذي سيكون من نصيب أول أعماله التاريخية الجديدة «الوداع يا بونابرت»، فإن ما لا بد لنا من قوله هنا هو أن مكتسبات كل تلك السنين على المستوى الفني كما على مستوى الوعي، تلوح مباشرة عند المقارنة بين الفيلمين، وفي ضوء هذا يبدو في يقيننا أن فشل «الوداع يا بونابرت» لدى المتفرجين العرب، إنما نتج من سوء فهم واضح. فالمتفرج العربي كعادته، وهو الغارق في الأيديولوجيا حتى

أذنيه، كان يريد من شاهين، إذ يقدم مرة أخرى على رسم صورة علاقة الـ «نحن» بالآخر في فيلم يطاول حملة بونابرت على مصر، وهي إحدى المسائل الأكثر إثارة للجدل في تاريخ الفكر العربي الحديث، كان يريد منه أن يهاجم الحملة دون هوادة وأيضاً من منطلق ازدواجية الأسود والأبيض: «نحن» دائماً على حق، ومظلومون و«الآخر» دائماً على خطأ وظالم.

وفي هذا الإطار، من الواضح أن المتفرج العربي - كي لا نقول أيضاً: النخبة العربية - لا يريد أن يرى أية ديالكتيكية في العلاقة بين الأنا والآخر. واللافت هنا أن النخب العربية الحديثة والجمهور نصف الواعي من ورائها يبدوان متخلفين عن النخبة العربية أواخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، التي من دون أن تفوتها تطلعات بونابرت الاستعمارية في حملته أدركت، على خطى الجبرتي والعديد من المتنورين المصريين الذين عايشوا زمن الحملة، رأت المكاسب النهضوية التي تحققت للفكر العربي وللحداثة العربية، ليس بفضل الجانب العسكري من الحملة، بل تحديداً بفضل جانبها الأهم - بالنسبة إلى تلك النخبة - : الجانب العلمي. وهذه الجدلية لم يكن لسينمائي واعٍ - وربما مشاكس - مثل يوسف شاهين أن يرفض رؤيتها، بل كانت همه الذي أملى عليه الاندفاع لتحقيق هذا الفيلم.

والحال أن الصراع الرئيس في «الوداع يا بونابرت» ليس الصراع بين الفرنسيين والمصريين ثم العرب، حتى وإن كان هذا الصراع حقيقياً وأسفر عن ضحايا ثم عن هزيمة بونابرت. الصراع الرئيس لدى شاهين هو بين بونابرت وفرنسي آخر هو كافاريللي، أحد العلماء الذين رافقوا الجنرال الشاب الطموح في حملته، ولنتذكر هنا أن بونابرت (الذي قام بدوره بكل براعة الفرنسي باتريس شيرو) لا يظهر في الفيلم إلا لماماً، وهو في كل مرة يظهر فيها يتبدى لنا عرضة للسخرية ولا سيَّما من قبل كافاريللي، الذي تروى أحداث فيلم شاهين من منظوره دون أدنى لبس أو غموض.

ولنلاحظ أن «شاهين» يدخلنا هذه الجدلية منذ يتلفظ بونابرت بعبارته الشهيرة المتعلقة بالأربعة آلاف سنة التي تنظر إلى وجود الفرنسيين في مصر من أعلى الأهرامات. إن «شاهين» يدخل لعبته منذ تلك اللحظة: إذ ما إن ينتهي الجنرال من عبارته المأثورة التي يصورها شاهين ليلاً ومن بعيد، حتى يتبسم كافاريللي (ميشال بيكولي) ساخراً ويتمتم بما معناه: «ها هو هذا الأحمق عاد إلى أسطوانته مجدداً» أو «ها هو الأحمق يقع في الفخ من جديد» أو شيئاً من هذا القبيل.

منذ تلك اللحظة إذاً يموضع شاهين فيلمه في سياق فكره هو، لا في سياق الحدث التاريخي نفسه، ويقول لنا بكل وضوح إن هذا الحدث التاريخي لا يهمه بأية حال من الأحوال، ما يهمه هو ما جاء كافاريللي ليفعله في هذه البلاد، لا ما جاء من أجله بونابرت.

ما جاء من أجله بونابرت يمكن التعرف إليه في كتب التاريخ. أما كافاريللي فهو ما يهم سينما شاهين. لماذا؟ ربما لأن كافاريللي يمثل

جانباً من شخصية شاهين فهو بساقه المقطوعة ومحاولته الاندماج في حياة المصريين (ولو من طريق إقامة علاقة غرامية بالفتى يحيى ثم بأخيه علي) إنما يرهص بشخصية رام في «المهاجر» وبشخصية جوزف ابن جيرار بروي في «المصير».

غير أن «شاهين» لا يفوته هنا أيضاً أن يلقي باللائمة على كافاريللي - ولعله هنا يقارب النقد الذاتي في شكل من الأشكال - وفي هذا الإطار تكون مهمة تلك العبارات التي يلقيها علي، بعد موت أخيه يحيى وفيما يكون كافاريللي على فراش الموت، آخذاً على هذا الأخير أنه إذ جاء ليعلم ويتعلم اقتصر دوره على أن يعلم، ولم يتعلم حتى ولا لغة القوم الذين أتى ليحبهم ويعيش بينهم. إن «شاهين» يبدو هنا قريباً جداً من منطق كان عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي ستراوس عبر عنه في واحد من أهم كتبه حكاية اللنكس، إذ تحدث عن استقبال الهنود الحمر لكريستوف كولومبوس حين اكتشف هذا الأخير القارة الأمريكية، كان الاستقبال حفلاً صاخباً، لكن الأوروبي الأبيض لم يفهم كنه ذلك الترحيب بل ذبح مستقبليه مفوتاً على الغرب واحدة من تلك الفرص التي أبدع دائماً في تفويتها.

كافاريللي كذلك لم يلتقطها، حتى وإن لم يكن على السوء الذي كان عليه كولومبوس، أو بونابرت، ومن هنا رغم أن «شاهين» يرسم شخصية هذا العالم رسماً إيجابياً، فإنه لا يعفيه من الملامة هو الآخر، وعلى لسان علي، الذي - هو - تعلم الكثير من كافاريللي وأحبه بصدق. واضح أن «شاهين» آثر في هذا الفيلم المشغول بحرفية تقنية عالية أن يترك العام التاريخي الكبير ليغوص في الخاص مواصلاً البحث عن أجوبة لأسئلة لا تكُفّ عن إقلاقه منذ زمن بعيد، ولأن ما يقدمه شاهين هنا أسئلة لا أجوبة، نعود مرة أخرى لنقول إننا حتى ولو لمحناه - أي «شاهين» - من خلال شفافية شخصية كافاريللي، فإنه أيضاً حاضر من خلال شخصيتَي يحيى وعلي.

هنا قد يكون السؤال مشروعاً حول أحقية الفنان في أن يبدل التاريخ لمآربه الخاصة وأن ينفق الملايين على فيلم «خداع» في نهاية الأمر؟ ولكن مع يوسف شاهين ينعدم هذا النوع من الأسئلة، لأن الرجل يرى أصلاً أن هذا هو الدور الأساس والحقيقي للسينما. والسينما كما يفهمها هي، إبداع فني ينطلق من ذات الفنان ليصب في الحياة، لا في الواقع. ليس صدق الأحداث، ما يعني «شاهين» هنا، ما يعنيه هو تفسير هذه الأحداث وقدرتها على أن توفر للمبدع/ الفن بوصفه سلاح الفنان الوحيد ونافذته على العالم، ولأن السينما الحقيقية/ الفن الحقيقي هي سينما الأسئلة والقلق، ولأن يوسف شاهين هو واحد من الفنانين الأكثر قلقاً في تاريخ فنوننا العربية، كان من الطبيعي له أن يجد ضالته من خلال حكاية الحملة البونابرتية، حاصلاً على التمويل حتى من الفرنسيين الذين أبداً لم يطالبوه بأن يكون رفيقاً مع بطلهم القومي المزيف ذاك - هم أنفسهم لم يكونوا رفيقين مع نابليون على الإطلاق.

والحال أننا إن لم نضع هذه الفرضيات في ذهننا ونحن نتفرج على «الوداع يا بونابرت»، سنبقى عند مستوى سوء التفاهم في تعاملنا مع هذا الفيلم، بل سنعجز حتى عن فهم فيلمَي شاهين التاريخيين الآخرين اللذين حققهما خلال السنوات التالية لتحقيق «الوداع يا بونابرت» أي «المهاجر» و«المصير». وإذا لم ندرك أن «شاهين» مثل كل حرفي ماهر، يمكنه أن يصنع أي شيء من أي شيء ولا يتورع عن إعادة تركيب التاريخ على هواه - من دون أن يزيّف في مجرياته الرئيسية بالطبع - لن نتمكن أبداً من فهم تلك الزاوية الأخرى التي جعلت «المهاجر» ممكناً وجعلته هو الآخر فيلماً عن «سيرة شاهين الذاتية» حتى وإن دارت أحداثه في زمن الفراعنة.

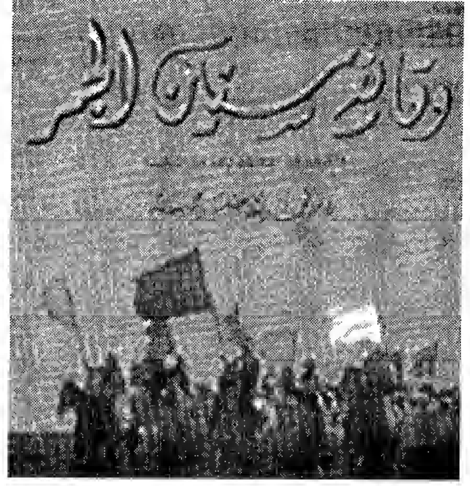
«وقائع سنين الجمر»

(١٩٧٥)	١٥٥د. (ألوان)
إخراج:	محمد الأخضر حامينا
سيناريو:	م. أ. حامينا، رشيد بوجدرة، توفيق فارس
تصوير:	مارسيل فاني، أحمد بن عروس، مصطفى بلهيبوب
موسيقى:	فيليب آتيوس
تمثيل:	كلثوم، سيد علي كويرات، ليلى شنا

منذ كان مهرجان «كان» السينمائي في الجنوب الفرنسي أواسط الأربعينيات، والعرب يشاركون فيه بين الحين والآخر. ومنذ كانت جوائز هذا الذي أضحى أكبر المهرجانات السينمائية في العالم، والسينمائيون العرب يحلمون بجوائزه: الصغيرة أو الثانوية إن لم تُتح الفرصة للحصول على الجائزة الكبرى المسماة «السعفة الذهبية».

وتماماً كما حدث بالنسبة إلى جائزة «نوبل» للآداب التي حلم بها الكتّاب العرب طويلاً قبل أن تصل إليهم، من طريق «عميد الرواية العربية» نجيب محفوظ، عرفت «السعفة الذهبية» طريقها إلى السينما العربية. وكان ذلك في العام ١٩٧٥، حين منحت إلى الفيلم الجزائري «وقائع سنين الجمر» ليكون بذلك مخرجه محمد الأخضر حامينا، المخرج العربي الوحيد الذي يفوز بالجائزة الكبرى في مهرجان من ذلك الحجم. صحيح أن «سعفة» خاصة مُنحت إلى يوسف شاهين بعد ذلك بـ ٢٢ سنة، أي في العام ١٩٩٧، لكنها جاءت تكريمية عن مجمل أعمال صاحب «المصير» ولا تتعلق بفيلم واحد، وكذلك أتت لمناسبة انعقاد الدورة الخمسين للمهرجان، ما أعطاها طابعاً احتفالياً، لا طابعاً فنياً.

الطابع الفني أمّنه، على أية حال، مخرجان عربيان آخران، في مهرجان «كان» نفسه: اللبناني مارون بغدادي، والفلسطيني إيليا سليمان؛ أولهما في العام ١٩٩١ عن فيلمه «خارج الحياة»، والثاني في عامنا هذا ٢٠٠٢ عن فيلمه «يد إلهية»، حيث فاز كل من هذين بالجائزة نفسها: جائزة لجنة التحكيم الخاصة. لتظل «السعفة» العربية «الذهبية» وقفاً على حامينا وعلى فيلمه «وقائع سنين الجمر».



وهذا الفيلم دخل، منذ ذلك الحين، وتحديداً بفضل فوزه الكبير في «كان»، حلقة كلاسيكيات السينما العالمية، ليعتبر واحداً من الأفلام التاريخية الأضخم التي حققت خارج هوليوود، وليصبح من علامات السينما التي كانت تحقق باجتهاد، في ذلك الحين، في العالم الثالث الذي كان يبحث عن دروبه الخاصة في المجالات كافة بما في ذلك مجال السينما.

ولعل أهم ما يمكن ذكره في هذا السياق أن «وقائع سنين الجمر» اعتُبر، من خلال عرضه وفوزه في «كان» نوعاً من «الثأر» للثقافة الجزائرية من البلد الذي كان مستعمراً للجزائر: فرنسا، ففوز من هذا النوع وفي عقر دار البلد الكولونيالي الذي لم تكد تمضي ١٣ سنة، عند ذلك، على مبارحته الجزائر، وهو يحمل بالضرورة تلك المعاني. ومع هذا لم يفت البعض أن يهاجم الفيلم باعتباره «ممالئاً لفرنسا»، وأن يقول إن هذه الممالأة كانت سبب فوزه. وكانت حجة هذا البعض أن الفيلم، فيما يتحدث عن مسار الثورة الجزائرية، توقف طويلاً عند التناقضات في صفوف الجزائريين أنفسهم!

مثل هذا الكلام قد يبدو اليوم مثيراً للسخرية، غير أنه كان رائجاً في ذلك الحين، ما عرّض المخرج إلى أذى شديد. وجعله يقول في معرض رده: «لقد قلت وأكرّرها: أنا لم أصنع هنا فيلماً تاريخياً. فيلمي هذا ليس سوى رؤية شخصية وإن كان يستند إلى وقائع محددة (...)، ولم أزعم أبداً تقديم رؤية شاملة لما كانت عليه الجزائر كلها خلال الفترة التاريخية التي أتحدث عنها، خصوصاً أنني أنا شخصياً كنت خلال تلك الفترة أعيش منزوياً في قرية صغيرة». بيد أن رؤية الفيلم لا يفوتها أن تستند إلى مرجعيات تاريخية، ما يفسر تصنيف الفيلم في عناوين يظهر كل واحد منها على الشاشة تبعاً لمجرى الأحداث التاريخية: «سنوات الرماد»، «سنوات العربة»، «سنوات الجمر»، «سنوات الحملة»، «سنوات النار»، «الأول من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٥٤» و«الحادي عشر من تشرين الثاني ١٩٥٤»... وهكذا.

وواضح هنا أن التقسيم الذي يورده الأخضر حامينا في كلامه، بعدما أورده في سياق الفيلم، إنما يعكس تتابع الأحداث والحقب التاريخية التي قادت إلى الثورة الجزائرية. والمدهش هنا أن هذا المخرج، سعى إلى تقديم صورة تاريخية لمجريات الثورة، في الوقت الذي عرف كيف يضفي على تتابع الأحداث ذلك، طابعاً ذاتياً رؤيوياً.

وهو فسر ذلك بأن قال: «في تلك الآونة لم يكن لدى الفلاحين وعي سياسي بالمعنى الذي يمكن أن نفهمه اليوم. كان هناك، وحسبما يمكنني أن أذكر، احتجاج وثورة، لكن المستعمر كان يعرف كيف يسيّر هذه الأحاسيس وما ينتج منها من أفعال في قنوات قبلية...».

والحال أن تعبير الفيلم عن هذا الواقع هو الذي أثار غضب الكثر من السينمائيين - وغير السينمائيين - الجزائريين، من الذين كانوا يريدون من الفيلم أن يقول إن كل جزائري كان - قبل اندلاع الثورة - على وعي بها، عاملاً من أجلها، ولمّا لم يقل الفيلم ذلك اعتبر أنه «يخدم فرنسا»، وهي تهمة يمكننا أن نتصور كيف زاد من حدّتها ذلك الفوز الكبير الذي حققه الفيلم في «كان».

غير أن هذا كله، خصوصاً السجال السياسي الذي ثار من حول «وقائع سنين الجمر»، يجب ألا ينسينا أن هذا الفيلم لم يكن «فيلم مضمون» ومجرد «طرح للأفكار الكبرى على مساحة الشاشة» كما كانت أفلام القضايا الكبرى، ولا سيّما أفلام العالم الثالث، أن تفعل في ذلك الحين؛ بل إنه كان فيلماً جميلاً أيضاً، عابقاً بلغة سينمائية متميزة، وبقدرة على جعل الكاميرا تتسلل إلى داخل الأحداث فتصور جمالها: جمال البيئة والجموع والملابس والطبيعة، من دون أي تضخيم احتفالي.

والحقيقة أن هذه السمة أضفت على الفيلم طابعه الملحمي، وجعلته قريب الشبه ببعض أجمل كلاسيكيات السينما الروسية (من أعمال بودفكين ودوفجنكو) تلك التي عرفت كيف توائم بين الفن والمضمون السياسي المتميز (يعرف على أية حال أن ثمة ألواناً بين الأبيض والأسود، فتقدم بعض درجات الرمادي في حذق ودقة مضفية على الموضوع صدقية تفتقدها أفلام من هذا النوع قد تنطلق من نيات حسنة لتصب في خانة الأيديولوجيا، إن لم يكن في خانة الدعاية السياسية في نهاية الأمر).

ومن المؤسف أن يكون الجمال الشكلي والتشكيلي الطاغي على هذا الفيلم قد جعله فيلماً «ملعوناً» في نظر البعض. إذ في تلك الأحيان، وفي مقابل شعار رفعه مبدعون تقدميون حقيقيون يقول إن «كل ما هو جميل هو ثوري بالضرورة»، كان بعض المنظرين السياسيين، من ورثة ستالين، ينادون بأن «كل ما هو ثوري هو جميل بالضرورة». وكان هؤلاء الأخيرون هم الذين هاجموا «وقائع سنين الجمر» بضراوة.

مع هذا لم تكن تلك المرة الأولى التي يعطي فيها محمد الأخضر حامينا للجمال الشكلي دوراً أساسياً في فيلم ثوري، فهو كان حقق، منذ العام ١٩٦٥ - ١٩٦٦ فيلم «رياح الأوراس» الذي أطلق العنان للسينما الجزائرية ونجاحاتها. وكان فيلماً ثورياً نضالياً، لكنه حمل الكثير من الأبعاد الجمالية التي بدت لاحقاً وكأنها هي ما مهد للشكل المتميز الذي جاء عليه «وقائع سنين الجمر».

«وهلّأ لوين؟»

(٢٠٠١) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: نادين لبكي
سيناريو: روني الحداد، جهاد الحجيلي، نادين لبكي
تصوير: كريستوف أوفنستاين
موسيقى: خالد مزنر
تمثيل: نادين لبكي، ليلى حكيم، إيفون معلوف

عندما حقق فيلم نادين لبكي الروائي الطويل الأول «كاراميل» النجاح النقدي والجماهيري بدءاً من عرضه الأول في تظاهرة «نصف شهر المخرجين» في «كان» قبل سنوات، كان واضحاً أن الفيلم يستحق هذا النجاح، وأن لبكي الآتية من عالم الفيلم الإعلاني والكليب، فتحت أمام السينما اللبنانية أبواباً واسعة، مبتكرة ليس فقط سينما جديدة، بل أيضاً طريقة طازجة في مقاربة الموضوع السينمائي. من هنا بدأ التوقع يشتد حين أعلنت عن فيلمها الثاني «... وهلّأ لوين؟»، انطلاقاً من فكرة تقول إن السينمائي الحقيقي لا يُعرف حقاً إلا بعد فيلمه الثاني.

وبالفعل حققت لبكي بعد فترة فيلماً ثانياً كان بدوره في عام تحقيقه، الفيلم العربي الوحيد الذي تبارى في تظاهرة «نظرة ما...» في مهرجان كان السينمائي. وهو منذ عرضه الأول هناك يومها، حقق نجاحاً وإقبالاً لا بأس بهما. ولكنه إذا كان ثبّت مكانة مخرجته ـ وهي صاحبة دور أول فيه كما الحال في «كاراميل» ـ كسينمائية متألقة وممثلة لامعة، فإن الفيلم في شكل عام لا يبدو متفوقاً على سابقه، بل ثمة في بعض جوانبه تراجع أكيد، ليس في لغة لبكي السينمائية، بل تحديداً في السيناريو، وربما بشكل أوضح في حبكة الفيلم ورسالته... وربما لأنه أصلاً تنطّح كي تكون له رسالة.

قد يبدو هذا الحكم هنا مصادرة على النظرة إلى الفيلم، ولكنه يبدو ضرورياً منذ البداية لمجرد أن الفيلم نفسه، أعلن منذ بدايته أنه فيلم رسالة، وليس فقط في التسريبات الصحافية عنه، وفي الأحاديث المتعلقة به، بل كذلك في مفتتح الفيلم، الذي على جماله وتعبيريته، ستقود خطى الفيلم كله في موضوعه الذي يصعب القبول به، أو التعاطف معه، بشكل كلي. كذلك لا بد من الإشارة منذ الآن إلى أن إخراج نادين لبكي المتمكن والناضج، بدا وكأنه يصرف طاقته طوال الفيلم والعمل عليه لـ «إنقاذ» السيناريو. وهنا للمقارنة لا بد من الإشارة إلى أنه، فيما كان يبدو «كاراميل» فيلم سيناريو محكم بالدرجة الأولى، يبدو «... وهلّأ لوين؟» فيلم إخراج ولغة بصرية وأداء جماعي، أكثر مما هو أي شيء آخر.

غير أن الضعيف في الأمر حقاً هو أن نادين لبكي، سخّرت الفيلم كله لخدمة رسالة، تجمع بين الخطأ السياسي واللامعقول السلوكي وسذاجة الحلول المقترحة في النهاية لـ... الحرب اللبنانية.

على طريقة مسرح الأخوين رحباني، تدور أحداث الفيلم في ضيعة لبنانية وهمية ورمزية

بالتالي. أي ضيعة معزولة عن العالم الخارجي، جغرافياً وحدثياً، ولكن أيضاً في شكل طوعي. وهذا البعد الأخير تؤمّنه نساء الضيعة اللواتي إذ ترمّلن وثكلن وعانين من الحرب التي يشنها الرجال على الرجال في انقسام طائفي معين يكاد الفيلم يعزو إليه الحرب وويلاتها، من دون أن يتبنى واقع ارتباط هذه الحرب بالبيئات الخارجية وأحداث السياسة العالمية أو الإقليمية.

إن الحرب هنا تندلع بسبب حماقة الرجال... وتدفع النساء ثمنها... وهذا على الأقل ما يقوله لنا المشهد الأول في الفيلم وهو مشهد جميل تركيبياً وإخراجياً وحتى دلالياً أيضاً إذا شئنا. هذا المشهد الذي يصور توجه النساء تحت وقع موسيقى مميزة، إلى المقبرة المشتركة بين الطائفتين إنما المقسومة إلى ضفتين، حدد إيقاع الفيلم ورسالته، بحيث لم يبق لبقية الفيلم إلا تأكيد هذا.

غير أن جمال المشهد سرعان ما يتضاءل أمام «أحداث» الفيلم التالية التي يرسمها سيناريو لا يغيب عنه الاستسهال بحيث يبدو أحياناً مجرد محاكاة لعالم الرحابنة، من دون غياب أجواء تذكر بسينما كوستوريتسا، أو سينما الريف الإيطالي أو البلقاني، إنما ناقصة الدينامية الخفيفة التي تملأ هذه السينما الأخيرة. هنا بدلاً من براءة عالم الضيعة الرحبانية، يرتسم مباشرة الوعظ التلفزيوني والحوارات المتفاوتة القوة، وبدلاً من دينامية السينما البلقانية تطفو بعض بلادة التلفزة اللبنانية. إخراج نادين لبكي بدا هنا ضحية لهذا الضعف أو لفقدان الحكاية صدقيتها. إذ كيف لنا أن نصدق - وحكاية انطيغون التي تبدو مستعدة لدفع عمرها ثمناً لدفن أخيها ماثلة دائماً في الذهن البشري - أن أماً ترمي جثمان ابنها في البئر وتكاد تقتل ابنها الثاني حفاظاً على السلم الأهلي، أو أن المجيء بخمس من فتيات الليل الأوكرانيات كافٍ لتهدئة الرجال، أو أن عاشقة ولهة في الفيلم لدهّان من غير دينها تنقلب فجأة عليه لأنها اشتبهت أنه يريد المشاركة في حرب طائفية... إلخ.

هنا قد يقول الفيلم إن هذا عالم فانتازي ليس مرسوماً كي يتم التعامل معه على محمل الجدية... لكن الفانتازيا لا يمكن أن تكون نصف فانتازيا، ولا يمكن أن تتحول إلى سكيتش لبناني من النوع المعهود الذي يراد منه أن يبني السلم الأهلي... بالتكاذب المشترك. طبعاً لا يمكن أن ننكر هنا لحظات جميلة - إبداعية - في الفيلم، مثل مشهد تحضير الطعام الملغوم على وقع أغنية جماعية جميلة... ولكن هل حقاً يمكن لمؤامرة نسائية تريد إنقاذ الوطن من حرب ذكوره السخيفة، أن تقلب المسلمات مسيحيات بين ليلة وضحاها، والمسيحيات مسلمات، كي لا يقتل ابن الطائفة أمه أو أخته أو زوجته التي صارت من الطائفة الأخرى؟

كل هذا كان يمكن تفاديه لو أن السيناريو كتب حقاً على قياس لغة نادين لبكي الإخراجية... تماماً كما كان يمكن تفادي المشهد الساذج الذي تتوجه فيه الأم الثكلى إلى السيدة العذراء لائمة إياها لأنها تسببت

في مقتل الابن والصراع بشكل عام. أترى أفلا تعرف هذه الأم ـ والسيناريو ـ بالتالي أن السيدة العذراء هي أشهر أم فقدت ولدها في تاريخ البشرية؟

غير أن كل ما تقوله هنا، لم يمنع الفيلم من تحقيق نجاح تجاري في نهاية الأمر... وعلى الأقل للتعويض على لامبالاة الصحافة الأجنبية بالفيلم حين عرض... ولسان حالها يقول: «أو لا يحق لنا أن نسأم من سينما حروبكم، إذا كانت هذه هي أسبابها حقاً؟».

«يا خيل الله»

(٢٠١٢) ١١٣ د. (ألوان)

إخراج: نبيل عيوش
سيناريو: نبيل عيوش عن قصة ماحي بينبين
تصوير: هشام علوي
تمثيل: عبد الحكيم رشيد، عبد الاله رشيد، حمزة سويدف

خلال الساعتين اللتين يستغرقهما ـ تقريباً ـ عرض فيلم «... يا خيل الله» للمخرج المغربي نبيل عيوش، لا يسع المتفرج التغلب على شعور يخامره بأنه قد شاهد هذا كله من قبل. في سينما عيوش نفسه، ولكن أيضاً في عدد من الأفلام العربية الأخرى التي تتناول، بشكل أو بآخر موضوعاً مشابهاً: موضوع الإرهاب وكيف يُصنّع الإرهابي. ذلك أن هذا، للوهلة الأولى الموضوع الأساس للفيلم، أو لنقل بالأحرى، الموضوع الظاهر على السطح... وبالتحديد لأن المتفرج نفسه، وإذ يتذكّر من خلال هذا الفيلم، على الأقل، فيلمين سابقين أحدهما للفلسطيني هاني أبو أسعد «الجنة الآن»، والثاني للتونسي نوري بوزيد «ماكنغ أوف»، سيتنبه على الفور إلى أن التشابه بين الأفلام الثلاثة إنما هو فقط تشابه في المسار وفي السياق العام للموضوع، وهذا بالتحديد لأن الأفلام الثلاثة معاً تتشارك في التصدي للأساليب التي تتم بها صناعة «القنابل البشرية»... أي أولئك الشبان الذين يجنّدون من جانب تنظيمات إرهابية للقيام بعمليات انتحارية تحت رداء الإسلام الذي ربما تتشارك الأفلام الثلاثة معاً، أيضاً في التأكيد أن الحقيقي منه بريء تماماً من هذه الممارسات... بيد أن هذا تفصيل يبقى ثانوياً بالتأكيد طالما أن أياً من الأفلام الثلاثة لا يريد لنفسه أن يكون سجالياً مؤدلجاً في هذا المضمار.

ما تريده الأفلام الثلاثة، وكلّ على طريقته، إنما هو محاولة الفهم بعيداً من أي تبرير أو إدانة مطلقة أو أي حكم أخلاقي. وفي هذا الإطار المشترك يمكننا القول إن الأفلام الثلاثة معاً ـ على تفاوت أزمان تحقيقها وتفاوت استنتاجاتها ـ تنتمي إلى سينما عربية جديدة يمكننا أن نسمّيها سينما سن الرشد... السينما التي تقدم مواضيعها من دون أحكام مسبقة ومن دون فرض وصاية على المتفرج أو على تفسير الأحداث نفسها، وأكثر من هذا: تقدّمها سينمائياً... وهذا ما يبدو مشتركاً أيضاً ولن يستغربه أي من المتفرجين الذين يتابعون سينما أبو أسعد أو بوزيد أو، في حالتنا هنا،

نبيل عيوش. وبالنسبة إلى هذا الأخير نعود إلى فكرة بدأنا بها هذا الكلام لنقول إن من يعرف أفلام عيوش السابقة ولا سيّما منها «علي زاوا» و«مكتوب» سيدرك بسرعة أن هذا المخرج المغربي المميز يواصل هنا سبره لعالم المهمشين في سينما تصنع بأناقة وهدوء مهما كان صخب موضوعاتها وخطورتها. وينطبق هذا الحكم هنا على «... يا خيل الله» الذي يسهل اعتباره فيلماً أوصل فيه عيوش سينماه إلى ذروة لافتة... كما أوصل فيه، حتى خطابه السياسي، إلى لغة تدق ناقوس الخطر من دون أن تدنو ولو للحظة من ممارسة لعبة الأسود والأبيض.

ففي هذا الفيلم الذي تمتد أحداثه نحو عشر سنوات، يحاول عيوش، مستنداً إلى رواية لمواطنه الكاتب ماهي بن إبين، أن يقدم بعض «إخوة» لفتيان فيلمه «علي زاوا» وقد تأدلجوا وتقدموا في سن الشباب وتحولوا إلى تلك «القنابل البشرية» الشهيرة. والحقيقة ان هذا الاختيار الذي قد يبدو هنا سينمائياً خالصاً، سرعان ما وجد ارتباطه الحتمي بما يمكن أن يكون في الوقت نفسه توثيقياً.

ولعل في إمكاننا هنا أن نتحدث عن رغبتين التقتا ذات لحظة: رغبة عيوش في أن يعود إلى أطفال «علي زاوا» حيث راح يبحث عن موضوع جديد يقدّمهم من خلاله. ورغبة بن إبين في أن يحكي في روايته «نجوم سيدي عبد المؤمن» حكاية الفتيان الذين جنّدوا في العام ٢٠٠٣ لتنفيذ تفجيرات الدار البيضاء التي أوقعت عدداً من الضحايا وسجّلت بداية عصر إرهاب ما في المغرب.

والحقيقة ان عيوش حين وقعت رواية بن إبين بين يديه، أدرك من فوره أنه عثر على موضوعه: إن «إخوة» أطفال «علي زاوا» هم أنفسهم أولئك الفتيان الذين اشتغلت التنظيمات الإرهابية على تحويلهم إلى «جياد الله» وفق التعبير الجهادي الإسلامي الذي يستند إليه المتطرفون لتجنيد الشبان وتحويلهم إرهابيين -. ومن هنا، في تقديرنا، ولد الفيلم.

ومع هذا، من دون أن يغرق نبيل عيوش فيلمه في أية نزعة بؤسوية - نكاد نقول إنها بدت طاغية في «علي زاوا» - اشتغل على موضوعه في شكل يجعله أشبه بمحاولة للفهم. إنه هو نفسه يريد أن يفهم كيف يمكن فتياناً في عمر الزهور أن يقتلوا آخرين وينتحروا في الوقت نفسه. ومن هنا كان من الطبيعي للفيلم أن يتتبع تلك السنوات العشر من حياة بضعة فتيان هم الذين سينتهي بهم الأمر محمّلين بالمواد الناسفة متسللين إلى مطعم أنيق في الدار البيضاء ليفجّروه ويفجروا أنفسهم. نعرف طبعاً أن التفجير حدث بالفعل. ولكن في المقابل ليس من المؤكد أن الفتية الانتحاريين عاشوا حقاً تفاصيل الحياة التي ينسبها الفيلم اليهم قبل إقدامهم على ما أقدموا عليه. فنحن في الحقيقة أمام عمل روائي ينطلق - وينطلق فقط - من حقيقة عيشت بالفعل. والعمل الروائي يتركز على أية حال حول شقيقين هما حميد وياشين من سكان ضاحية سيدي عبد المؤمن الشعبية البائسة،

بل الأكثر بؤساً بين عشوائيات البؤس المحيطة بالدار البيضاء... ومع هذا، إذا كان نبيل عيوش يصور بشكل شبه تسجيلي بؤس هذه المنطقة وسكانها، فإنه لا يجعل من هذا التصوير فعل إثارة للشفقة... فالناس هنا، بعد كل شيء، يعيشون، ويعيشون بخاصة بين كرة القدم والمسلسلات التلفزيونية. إنهم معتادون فقراً تنظمه ربة البيت ـ أم الشقيقين ـ ملكة على أسرتها المؤلفة من أب محبط سلبي لا يكاد يقول كلمة، وأخ متخلف عقلياً يراقب ما حوله بسخرية قاتلة، وأخ آخر غائب مجنّد في الجيش.

إن الشخصية الأساسية التي يدعونا الفيلم إلى تتبعها منذ البداية هي شخصية الفتى ياشين ذي الثلاثة عشر عاماً. إنه كأخيه وحاميه حميد يعيش في الشارع أكثر مما يعيش في البيت. وهو كما ـ حال فتيان فيلم «مدينة الله» البرازيلي الذي لا يبتعد سياق فيلم عيوش عنه كثيراً ـ يمارس مع رفاق من عمره هواية كرة القدم مثل الملايين الحالمين من مواطنيه الفتيان... وفي أوقات الفراغ، يقوم ياشين وحميد ورفاقهما بسرقات صغيرة و«زعرنات أصغر».

وإذ يستعرض الفيلم هذا أمامنا لا يفوته أن يرسم أيضاً نوعاً من الفسيفساء لمصائر صغيرة وعلاقات من الصعب القول إن في إمكانها في حد ذاتها أن تبرر حقاً المصير الذي سيؤول إليه هؤلاء الفتيان. كل هذه البداية تكون في أواسط تسعينيات القرن الفائت، ثم كي ننتقل إلى الزمن التالي للعام ٢٠٠١ الذي تفجّرت فيه مع عمليات تفجير برجَي التجارة العالمية والبنتاغون في نيويورك تلك الحقبة العالمية العابقة بالإرهاب والإرهاب المضاد... سيقبض البوليس على حميد ويودعه السجن، فيما يواصل الرفاق لعب الكرة ويكبرون من دون أي مستقبل حقيقي. وستشاهد الأم مزيداً من المسلسلات المصرية والمكسيكية، بينما يتحول ياشين إلى شغّيل متواضع وعاشق، ويبدو عليه أنه نسي أخاه السجين وابتعد مما كان هذا قد أورثه إياه من عنف.

وفي تلك الأثناء ستمضي أحداث كثيرة في الأفق السياسي ـ ومنها رحيل الملك الحسن الثاني ومعه عهد اتسم بالقسوة والقمع ـ. غير أن منطقة سيدي عبد المؤمن لا تبدو على ارتباط بكل ما يحدث: إنها خارج الأحداث الكبيرة وخارج العالم... وكذلك حال ياشين ورفاقه الذين أضحوا الآن مراهقين بدورهم يسعون وراء حياة خاوية رتيبة لا آفاق لها ولسوف نكتشف بعد حين أنهم حتى لا يعرفون أن ثمة في وطنهم حياة أخرى وقوماً يعيشون مرفهين، بيد أننا سنرجئ الإشارة إلى هذا إلى سطور لاحقة... وعلى الأقل حتى خروج حميد من السجن. إنه يعود الآن في شكل مباغت... لكنه يعود مختلفاً تماماً عما كان عليه. صار العنيف هادئاً والنزق حكيماً... بل صار الفقير مرتاحاً مالياً بعض الشيء. وسنعرف بعد قليل أن المتطرفين «مرّوا من هنا»: تعرفوا إليه في السجن، وعظوه، احتووه، اهتموا بأمره فغيّروه... قبل أن يجنّدوه. ومن ثم، قبل أن يطلبوا منه أن يجنّد آخرين إثر خروجه من السجن.

وهو يفعل هذا بعد أن تغيَّر تماماً، ولا سيَّما بعد أن تحولت سلطته على أخيه وعلى الآخرين من سلطة جسدية إلى سلطة روحية. ولعل هذه القلبة الموصوفة بدقة وذكاء في الفيلم، تمثل إحدى أهم نقاط القوة فيه. فنحن لسنا هنا في صدد ذلك «الإرهابي» الأرعن العنيف المتفجّر الذي اعتادت أن تقدمه لنا أفلام من هذا النوع سواء كانت عربية أو غير عربية... بل أمام نمط آخر من الفاعلين المتطرفين... وفي هذا السياق لا يفوت الفيلم أن يشير - ولو مواربة - إلى أنه النمط الأخطر. وفي المشاهد التالية من الفيلم سنلمس هذا لمس اليد. ذلك أن حميد سرعان ما يجنّد ياشين وبضعة رفاق آخرين... فيتم إعدادهم أيديولوجياً وتقنياً، كما يتم سدّ حاجاتهم المالية، وذلك - كما فهمنا منذ البداية - في انتظار تكليفهم بعملية انتحارية - يكون اسمها لديهم: عملية جهادية -. وهذه العملية هي بالتحديد تفجيرات الدار البيضاء التي وقعت بالفعل في العاصمة الاقتصادية للمغرب عام ٢٠٠٣.

وفي انتظار التنفيذ يرينا الفيلم، وفي شكل توثيقي تفصيلي، كل ما يمكن أن نتوق إلى معرفته حول الإعداد التقني للعملية وفي شكل لا يبتعد كثيراً مما كان هاني أبو أسعد قد صوّره في «الجنة الآن» كما يرينا بعض ضروب التردد، ولا سيَّما من قبل ياشين... غير أنه وفي الطريق أخيراً إلى مدينة الدار البيضاء قبل ساعات من تنفيذ العملية، يقدّم لنا ذلك المشهد المدهش الذي يظهر لنا الانتحاريين وهم في حافلة تنقلهم إلى مكان التفجير: إنهم يشاهدون المدينة للمرة الأولى في حياتهم. وهي بالنسبة إليهم - وكما تشي نظراتهم - عالم غريب عنهم تماماً... عالم ليس لهم. لا يعرفونه ولا يعرفهم. هم «مواطنون» من مكان آخر تماماً. من سيدي عبد المؤمن... ولربما تشي نظراتهم هنا بشعور يقول لهم إنهم هناك في بؤس ضاحيتهم تحديداً لأن المدينة ورفاهها وأناقتها وفسادها يغتذون من ذلك البؤس.

ولعل نقطة قوة أخرى في الفيلم تكمن هنا: في أن هذا كله لا يقال إلا مواربة... ويقال مواربة أمام متفرج بات عليه أخيراً أن يطرح أسئلته لا أن يكتفي بإيراد أحكامه. ففي نهاية الأمر ليس «جياد الله هؤلاء» عشبة شيطانية تولد من اللامكان أو من الأيديولوجيا فقط... بل هم بشر من لحم ودمّ... الفارق بينهم وبين البشر الآخرين - أو لعله الجامع بين هؤلاء وأولئك - هو أنهم جلادون وضحايا في الوقت نفسه.

والحال أن المتفرج ما إن يجد نفسه في الدقائق الأخيرة من الفيلم طارحاً على نفسه تصوّراً ولو أولياً لهذا الاقتراح، حتى تنتقل الكاميرا - في شكل أخّاذ ويحمل كل معانيه السينمائية والفكرية و«السياسية» على الأرجح - إلى سيدي عبد المؤمن حيث شلّة من صبيان لهم السن نفسها التي كانت لياشين وحميد ورفاقهما أول الفيلم، يلعبون الكرة فيما نشاهد في خلفية الصورة لقطة عامة لمدينة الدار البيضاء تتوسطها سحابة انفجار كبير... لعله التفجير الذي قام به الانتحاريون... أو لعله إنذار بالتفجير المقبل إذا لم...

«يا دنيا... يا غرامي»

(١٩٩٦) ١١٠ د. (ألوان)

إخراج: مجدي أحمد علي
قصة وسيناريو وحوار: محمد حلمي هلال
تصوير: محسن نصر
موسيقى: ياسر عبد الرحمن
تمثيل: ليلى علوي، إلهام شاهين، هالة صدقي

كانت الصورة الأخيرة أذنت بانتهاء العرض، وكان نوع من الصمت القلق بدأ يطغى على صالة العرض العتيقة العريقة في الاستديو. الحضور كانوا لا يتجاوزون الدزينتين عدداً، معظمهم من الضيوف الأجانب. والمخرج كان يوزع نظراته بين الحاضرين عله يعرف، في ثوان، ردود فعلهم على فيلمه الذي انتهى عرضه الخاص للتو. كان الصمت ضلله وجعله يعتقد للحظة أن فيلمه لم يتمكن من جذب الحضور، فهو، في ارتباكه وتوقعه، فاته أن يلاحظ علامات الدهشة، كما فاته أن يرى الدموع وقد انهمرت على وجنتي الناقد الصديق الذي يعيش في الغربة. للحظة خيل إليه أن الدموع نتيجة لحساسية معينة ناتجة من تلوث ما في البيئة، ولكن حين صرخ الناقد بتلعثم: «هما دول إخواتي وبنات عمي» اتضح كل شيء. فالفيلم الذي قدم يومها في عرض خاص للذين كان فاتهم أن يشاهدوه في العرض العام خلال مهرجان القاهرة السينمائي يومها، وصل حقاً إلى متفرجيه، لم يصل من موقع الإعجاب أو عدم الإعجاب، من موقع الدهشة أو عدم الدهشة، بل وصل من موقع الفعالية، من موقع العواطف والوجدان، وسار مباشرة إلى شغاف القلوب. فالحضور، على نخبويتهم، أدركوا في لحظة سر الإجماع من حول الفيلم، وقد أبدى كثر منهم دهشتهم أمام فيلم يأتي كأنه يبعث حياة جديدة في سينما تحتضر، ويبرز كقصيدة شعر تمجد الحياة والصور. الحياة رغم كل شيء والصورة رغم كل شيء.

ومع هذا كان «يا دنيا... يا غرامي» الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه مجدي أحمد علي. وكان الكثيرون ممن قصدوا مشاهدته يتوقعون له أن يكون فيلماً ثانوياً لأسباب عديدة، ليس أقلها اجتماع ما لا يقل عن أربع نجمات فيه، وفي العادة يستبد الحذر بمتفرجي النخبة حين يكون في الفيلم نجم أو نجمان، فكيف بعدد النجوم المرتفع هنا.

وهكذا تبدّى «يا دنيا... يا غرامي» من المفاجآت السعيدة التي ألقت بظلها المضيء على مهرجان القاهرة الذي كان من المعتقد أن أفلامه المصرية، ثم العربية عموماً، في ذلك العام، سوف تكون أضعف ما فيه. والمفاجأة في «دنيا... يا غرامي» لا تأتي من موضوعه وجرأته فحسب، بل كذلك من أسلوبه الهادئ والشاعري في تصوير هذا الاحتفال العميق بالحياة، هذا الإصرار على العيش والبقاء مهما كان الثمن.

ففيلم مجدي احمد علي هو واحد من تلك الأفلام التي تتعاطى مع جوهر مفهوم الحرية، الحرية الداخلية، حرية أن يحيا المرء حياته وأن

يبتدع في سبيل ذلك شتى الحيل. ولئن اختار المخرج وكاتب السيناريو محمد حلمي هلال، أن يقدما أنشودة الحرية تلك من طريق يوميات الحياة العادية لفتيات عاديات، في قالب يبدو ذا علاقة ما بواحد من أجمل أفلام محمد خان «أحلام هند وكاميليا»، فإن الغرض من ذلك الاختيار لم يأتِ اعتباطياً، فلئن كان المجتمع اعتاد على سحق أبنائه وتهميشهم على مذبح نجاحات السوق والصعود الطبقي، فإن المرأة تبدو مسحوقة مرتين وأكثر، وتبدو وكأنها الضحية الأولى والضحية المركبة: ضحية الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، ولكن كذلك ضحية الأوضاع الأخلاقية، بوصفها المجبرة دائماً على أن تدفع عن المجتمع ككل ثمن نقائه وبقائه وطهارته الأخلاقية، المفترضة على الأقل.

هنا يقترح علينا الفيلم، في جرأة نادرة مزدوجة ومثلثة، أن يقوم بنا في رحلة هادئة شاعرية غير استفزازية، في كواليس أخلاقية المجتمع. ومثل هذه الرحلة ما كان من الممكن خوضها من خلال النماذج النمطية التي اعتادت سينما الأخلاق أن تقدمها لنا: فالفتيات هنا هنّ أقرب إلى أن يكنّ عانسات. والعلاقات العاطفية أو غير العاطفية لا تنبني على أساس غراميات المراهقة، أما «النجاح» الاجتماعي فلا يقوم على التطلع إلى تسلق طبقي، بل على أساس البقاء ومواصلة العيش مهما كان الثمن.

من هنا تنبني العلاقات وتتفكك على إيقاع وتيرة الحياة نفسها، ضمن توتر حركية مجتمع لم يعد يسمح لأفراده بأي هامش للإفلات. وكما أن بطة (ليلى علوي) تصبح هي «رجل البيت» إزاء استقالة أخيها من مسؤولياته لارتمائه في حضن التطرف، وعجز أبيها عن مواصلة مسؤوليته، كذلك يتعين على سكينة أن تجد حلاً واقعياً، من دون ميلودراما ومن دون خبطات مفاجئة لمشكلة فقدانها البكارة وعجزها بالتالي عن إيجاد زوج لها. أما الصديقة الثالثة، والتي تقوم بدورها هالة صدقي، فإن عليها هي الأخرى أن تحل مشكلتها بأن تتزوج، ولن يغضبها، في النهاية، كثيراً، أن تكون زوجة ثانية وسرية لثري يهيم بها، ويأتي ليخلصها من مأزق الفقر.

ضمن هذا الإطار لا يعتبر «يا دنيا... يا غرامي» فيلماً يأتي وكأنه يواصل، وبشكل أكثر واقعية، المصائر التي تؤول إليها شخصيات نسائية منتزعة من فيلمين على الأقل لمحمد خان «سوبر ماركت» و«أحلام هند وكاميليا» وخصوصاً أن ما كان مصيراً درامياً شبه استثنائيّ عند محمد خان، يصبح من المسلّمات الاجتماعية عند مجدي أحمد علي.

ولعل ما ساعد على هذا التحوّل التبدل «الواقعي» الذي طرأ خلال السنوات العشر الأخيرة في المجتمع المصري وحوّله من مجتمع يندهش إزاء موت الحلم الرومانسي، كما عبّرت عنه أفلام العقود السابقة، إلى مجتمع يحاول أن يقتنص فرصه رغم ذلك الموت. وهذا هو الجوهر الحقيقي لفيلم «يا دنيا... يا غرامي» فيلم يضجّ بالحياة وبالإذعان أمام إرادة الحياة. فيلم عرف فيه مخرجه كيف

يـوازن بين رمزيـة الـشخصيات وواقعيتها، وحسبنا لإدراك هذا أن نتمعن في ازدواجية شخصية شقيق ليلى علوي وتناقضاته، وأن نتمعن في أبعاد الشخصية المدهشة التي مثلتها ماجدة الخطيب، في انفعالاتها الشكلية وواقعيتها الموضوعية.

«يا دنيا... يا غرامي» فيلم ينتمي، سواء أدرك صانعوه ذلك أم لا، إلى نوع معين من «سينما ـ ما ـ بعد ـ الحداثة»، نوع لا مكان فيه للحلم الرومانسي، الحلم الوحيد هو حلم العيش اليومي المصنوع من تفاصيل صغيرة: كلمة طيبة، لمسة حنان، نزهة في الشارع، خلاص من مأزق، أغنية توقظ الذكريات لكنها غير قادرة على تبديل الواقع أيّما تبديل، ثم بخاصة: الضرورة التي تفرض على هذا النوع من الفتيات، وإمساك مصيرهن بأيديهن واللعب على المجتمع، ومحاربته بأسلحته: الكذب، الخداع... إزاء مثل هذا البعد ستبدو، في الحقيقة، ثانوية بعض نقاط الخلل في الفيلم، وفي مقدمتها تسريع المخرج لإيقاع الأحداث خلال ربع الساعة الأخيرة، حيث لم يبدُ لنا حادث الطعن في المسجد مقنعاً، ولا المشهد الذي تلاه في المستشفى.

وحدها النهاية العذبة والمتفائلة رغم كل شيء تبرر ذلك الإيقاع المتسارع واللامنطقي الذي طغى على دقائق الفيلم الأخيرة، النهاية التي استفزت المشاعر استفزازاً إيجابياً وقالت في موسيقاها ورنة «التشاؤل» التي تطغى عليها وعمق دلالاتها أن السينما المصرية التي يُعلن احتضارُها ألف مرة في اليوم، قادرة بعد على الانبعاث من رماد ذلك الاحتضار.

لكنها لئن كانت قادرة على ذلك الانبعاث، فإن الفضل في ذلك لا يعود إلى استمرارية وجود تلك الكتلة الغريبة المدهشة التي كنا نطلق عليها في الماضي اسم «السينما المصرية»، بل يعود إلى السينمائيين، كأفراد مبدعين يرثون أجمل ما في تاريخ تلك السينما ويتكوّن كل منهم بمفرده كمصير مستقل، بدلاً من تلك المصائر الجماعية على النمط القديم. في مثل هذه السينما الجديدة المنبعثة لا يعود الأساسي التيار أو الإنتاج بل الإبداع الفردي، حتى ولو كان متحدّراً مباشرة من إبداع فردي سبقه.

«يا سلطان المدينة»

(١٩٩٣) ١٠٠ د. (ألوان)

إخراج: منصف ذويب

سيناريو: منصف ذويب

تصوير: أحمد بنيس

موسيقى: حمادي بن عثمان

تمثيل: كامل تواتي، منى نور الدين، هيلين كاتزاراس

فيلم دائري ينتهي، في مشاهده وعالمه، من حيث كان قد بدأ: نفس المكان، نفس الشخص الأساس، ومن دون أن يكون قد طرأ عليه أي تغيير. فقط خلال زمن الفيلم وعبر «أحداثه»، يكون نوع من العجز قد

ترسخ عبر سؤال أساسي: إلى أين المفر؟ و«الأحـداث» التي نحاول الحديث عنها هنا إنما هي محاولة للخروج من «الوكالة». وهذه «الوكالة» ما هي بالأحرى، سوى كناية عن عالم/ سجن/ قيود، عن ذلك العجز الكامن في داخلنا يمنعنا من الحرية. أو هذا على الأقل ما يمكن الخروج به عند نهاية هذا الفيلم الذي يبدو، إلى حد ما، فريداً في السينما العربية في سلوكه، بحسب توصيف النقاد، نوعاً من «الواقعية السحرية». بيد أن هذه الواقعية قد تبدو هنا مخادعة أو مجرد شكلية طالما أنها ترتكز على حضور شخصية محددة في الفيلم، يتكرر وجودها بشكل أو بآخر في عدد لا بأس به من الأفلام المغاربية: شخصية المجنون الحكيم.

يسمى هذا المجنون في الفيلم فرج، وهو اسم ذو دلالة طالما أننا هنا نكاد نكون أمام الشخصية «الإيجابية» الوحيدة بين الذكور، مقابل شخصيات أنثوية تبدو هي أقرب إلى الإيجابية بدورها، لكنها تُقدّم إلينا ضحية للقمع والعنف والاضطهاد، وبخاصة على يد سيد (سلطان) المكان الذي هو عبارة عن عمارة سكنية منغلقة على ذاتها يعيش فيها مجموعة من أشخاص يغلب البؤس ووصف الحثالة عليهم. سيد المكان يتحكم في مصيرهم ولا سيّما في مصير الإناث منهم. والنساء هنا، إذ لا يجدون مخرجاً من وضعهم لا يكون أمامهم إلا اللجوء إلى فرج المشعوذ المبعثر، الذي سوف يتحول ذات لحظة إلى منقذ للصبية الحسناء رملة، حبيبة أخيه السجين، والتي أمام عسف وجبروت سيد المكان وسلطانه، سوف تحاول أن تستعين به للهرب. ففرج يعرف مغاليق المكان ودروب الخروج منه، لذلك وإذ تريد رملة الهرب من السيد كما من أم فرج رابحة التي تسيطر بدورها هنا، يدلها فرج على طريق الخروج فتخرج ساعية إلى الحرية والانطلاق. وهي تخرج وتنطلق بالفعل خارجة من الوكالة.. ولكن إلى أين؟

لن تكون رحلتها طويلة، بل ستعود ولكن ليس عن اقتناع، بل لأن ما سوف يجابهها في الخارج لن يقل عسفاً وعنفاً عما كان يجابهها في الداخل: سيحاول عدد من الشبان اغتصابها، وهي إذ كانت تأمل من فرج بأن يتمكن من إنقاذها من هؤلاء المغتصبين، ستكتشف عجزه وعدم قدرته على مدّها بأي عون، اللهم إلا بمساعدتها على العودة إلى الوكالة حيث مصيرها. وهي تعود فعلاً في الوقت الذي يعود فيه فرج إلى مكانه ومهنته: الشعوذة وبث الآمال في نفوس الضعفاء اللاجئين إليه، كما إننا كنقاد اكتشفناه وصدقناه كما صدقته نساء الوكالة أول الأمر.

من حول هذه «الأحـداث» صاغ ذويب إذاً هذا الفيلم الذي يحمل في الحقيقة سحراً خاصاً به، من الناحية الشكلية على الأقل. فالحال أن المبنى الذي اختاره مكاناً للحكاية، على رغم سوداوية الحكاية، وتقديم الوكالة كبؤرة للظلم والتخلف، وسجن للضعفاء، بدا تراثياً عابقاً بالأناقة والجمال، أناقة وجمال النساء المقيمات فيه رغم أنوفهن عاجزات عن

الحرية والكرامة. ولقد أمعنت كاميرا الفيلم تفحصاً لجماليات المكان وغوصاً في دهاليزه ودروبه وغرفه، بحيث قد يتساءل المرء ذات لحظة عمّا قد يدفع من يعيش هنا إلى محاولة الخروج إلى عالم الظلام والعنف الأعمى والاغتصاب الذي وسم الخارج بعد هروب رملة! غير أن ذلك البعد الشكلي، الذي فرض نفسه، إنما قُدِّم كحلم وليس بشكله الواقعي، ناهيك بأن الفيلم كله قُدم على شكل مقتطفات سينمائية جعلته يتأرجح بين الواقعية المفرطة والواقعية السحرية، ما سُجل يومها كنقطة لمصلحة الفيلم، إذ بدا هذا الأخير بفضل ذلك التأرجح، وكأنه يبحث عن أشكال سينمائية محلية خاصة تنهل مباشرة من حكائيات و«تعلثمات» ألف ليلة وليلة، أكثر مما تنهل من أي شيء آخر.

«اليازرلي»

(١٩٧٤)	٩٥ د. (أبيض وأسود)
إخراج:	قيس الزبيدي
قصة:	حنا مينه
سيناريو:	قيس الزبيدي
تصوير:	جورج لطفي الخوري
موسيقى:	صلحي الوادي
تمثيل:	نادية أرسلان، منى واصف، أحمد عداس، عصام عوجي

لم يكن قيس الزبيدي، السينمائي العراقي العامل في إطار السينما الفلسطينية والسورية، بين بيروت ودمشق في ذلك الحين معروفاً كمخرج لأفلام روائية طويلة. كان معروفاً من ناحية كمخرج ركز اهتمامه على أفلام وثائقية نضالية الطابع غالباً، وكمولّف متميز في إنجازاته التقنية شملت أياديه البيضاء أفلاماً فلسطينية عديدة أنقذها من التفكك. لكنه في تلك الآونة التي كثر فيها تحول السينمائيين المناضلين إلى السينما الروائية الطويلة، وإذ أتاحت له مؤسسة السينما السورية فرصة خوض تجربة جديدة في تحقيق فيلم روائي طويل، لم يتردد، وكانت النتيجة هذا الفيلم المقتبس من واحدة من أشهر روايات حنا مينة.

والحقيقة أن هذا الفيلم لم يكتشف إلا لاحقاً، كما حال العديد من الأفلام التي كانت تنتج بأموال عامة، ثم تثير مشكلات مع الطرف الرسمي المنتج وتبقى في المخزن في انتصار فرص أخرى. أما الفرص التي أتيحت لليازرلي في ذلك الحين فكانت بعض المهرجانات الثانوية وبعض العروض الثقافية ثم... كثيراً من الحبر والمقالات ما حوّل الفيلم إلى فيلم أسطوري.

بيد أن «اليازرلي» في حقيقة الأمر أبسط من ذلك. إنه فيلم نزيه عرف كيف ينقل روح العمل الأدبي للكاتب السوري المعروف، مع شيء من التجريب على صعيد اللغة السينمائية، حاول الزبيدي أن يطبق فيه بعض النظريات الجمالية التي كان مندفعاً يخوض غمارها في تلك اللحظة الانتقالية. والغريب أن الزبيدي يبدو وكأن يستند في الفيلم ـ وربما تكون هذه النقطة في مصلحته على أية حال ـ إلى تجربته

الغنية في السينما الوثائقية ولعبة التوليف، أكثر من استناده إلى التفاصيل الأدبية في قصة مينة، التي كانت تحمل أصلاً عنوان «بين الأكياس»، حتى وإن كان المخرج، بطبيعة الحال، قد أبقى على الحكاية التي تدور من حول الطفل - الذي نشاهد معظم الأحداث من وجهة نظره على أية حال ما يضعنا أمام «فيلم آخر عن الأطفال» - الذي يعيش أيامه منتظراً مع أمه وشقيقاته الثلاث، كل مساء عودة الأب من رحلة التعب التي تقوده إلى قرى الإسكندرون الجبلية التي يتجول فيها بائعاً مشابك الحلوى ليؤمن بثمنها ما يمكن للأسرة الصغيرة البائسة من الانتصار اليومي والموقت في معركة الجوع والبؤس... لكن غياب الأب يطول ولا يكون أمام الصبي إلا أن يذهب إلى العمل، كي يعيل الأسرة مكان الأب الغائب، لدى اليازرلي، رئيس مستودع الحبوب في المرفأ. وهناك إذ يكتشف اليازرلي أن الصبي يجيد الكتابة والقراءة يحوله من حمّال إلى كاتب...

ولعل من المفيد هنا أن نقرأ ما كتبته الناقدة رندة الرهونجي حول هذا الفيلم إذ اعتبرته «حالة خاصة في السينما السورية وبصمة في السينما العربية تأتي دوماً لتذكر أن ما استطاعت تحقيقه سينما القطاع العام في سبعينيات القرن المنصرم من مغامرات إنتاجية في زمن انفتاح ثقافي وفكري، أتى متناغماً مع محيطه العربي، لم يكن لجهة إنتاجية أن تراهن عليه، فبقيت تلك الأعمال السينمائية من أهم أفلام تاريخ السينما العربية». وتقول الرهونجي في فقرة أخرى حول الفيلم: «لعله في مزجه بين الأنواع السينمائية قد بدا أقرب إلى «التجديد»، فنراه يتنقل بين واقعية السينما الإيطالية الجديدة، مع الأولاد في أزقة المدينة الساحلية، وبين أداء مسرحي برختي يسعى إلى تغريب المشاهد في طريقة أداء الممثلين لحواراتهم، وبين اعتماد قطع للتسلسل الزمني الواقعي من خلال لقطات تراجعية للحلم بالأب البعيد، وبين الفانتازيا الدلالية في مشهد العربة التي تحمل الأخت الغائبة. ويتخلل كل ذلك عبور عبثي لشخصية مجنون المدينة كناقل للتهويمات الإيروتيكية والتي ذهب فيها الزبيدي بجرأة إلى أبعد مما ذهبت إليه القصة نفسها...».

«يد إلهية»

(٢٠٠٤)	٩٢ د. (ألوان)

إخراج: إيليا سليمان
سيناريو: إيليا سليمان
تصوير: مارك أندريه باتفي
تمثيل: إيليا سليمان، منال خضر، جورج إبراهيم

بعد الانتصار السينمائي العربي الأول في مهرجان «كان» الدولي عبر فيلم «وقائع سنين الجمر» للجزائري محمد الأخضر حامينا الذي نال السعفة الذهبية في عام ١٩٧٥، كان الانتصار الثاني الكبير في عام ١٩٩١ حين نال اللبناني الراحل لاحقاً مارون بغدادي جائزة لجنة التحكيم الكبرى عن فيلمه «خارج الحياة». بعد ذلك كان الانتصار الكبير ليوسف

شاهين في عام ١٩٩٧ حيث بدلاً من أن يفوز فيلمه المشارك في المسابقة الرسمية عامذاك «المصير» بجائزة كان شاهين يتطلع إليها بلهفة، فاز هو نفسه بجائزة الخمسينية التي توّجت عمله السينمائي ككل. وهذه الانتصارات العربية في «كان» والتي تناولناها على حلقات ثلاث في ندوة سابقة، تكتمل مع الانتصار الرابع الذي حققه عام ٢٠٠٢، المخرج الفلسطيني إيليا سليمان، حيث نال ـ كما مارون بغدادي قبله بأكثر من عقد من الزمان ـ جائزة لجنة التحكيم عن فيلمه «يد إلهية». والحقيقة أن فوز سليمان على هذه الشاكلة يومها تجاوز كثيراً المسألة السينمائية وقضية الإبداع حتى وإن كان الفوز يومها ارتبط بالبعد الفني والتعبيري الذي كان سمة أساسية في الفيلم.

الحقيقة أن الحدث يومها كان، إضافة إلى تلك «الولادة» على الصعيد العالمي لفيلم ومخرجه الذي قورن حيناً بجيم جارموش وحيناً بالممثل الكوميدي الأمريكي من عهد السينما الصامتة، باستر كيتون ـ لأن إيليا سليمان يقوم عادة بتمثيل الدور الأول في أفلامه ـ ذكر اسم فلسطين في حفل الختام الذي يشاهده، إضافة إلى نخبة أهل السينما والصحافة في «كان»، عشرات الملايين من متفرجي التلفزة في شتى أنحاء العالم. وهكذا إذ جرى تداول اسم فلسطين سينمائياً وإبداعياً على ذلك المستوى، كان الأمر جديداً في عالم اعتاد ربط اسم فلسطين بالعنف والبؤس والدماء وما إلى ذلك. صحيح أنه قبل «كان» كانت مهرجانات كثيرة في العالم تعطي جوائز للإنتاجات السينمائية الفلسطينية، ولكن في غالبية الأحيان كان منح هذه الجوائز فعلاً تعاطفياً سياسياً لا أكثر.

في «كان» عام ٢٠٠٢، مع إيليا سليمان كان واضحاً أن للفوز الفلسطيني طعماً آخر، طعماً سينمائياً. وليس المرء في حاجة إلى أكثر من مشاهدة «يد إلهية» نفسه حتى يخلص إلى هذه النتيجة. لكنه كذلك في حاجة إلى أن يتنبه إلى أن هذا الفيلم لم يكن أول تجارب إيليا سليمان اللافتة حقاً في مجال السينما «الروائية» الطويلة. مع العلم أننا تعمّدنا هنا أن نضع كلمة (روائية) بين معقوفتين لسبب واضح وهو أن سينما إيليا سليمان لا تخضع أصلاً للمعايير المعتادة في تقسيم الأفلام بين روائية ووثائقية وما أشبه. هي سينما تنهل من كل الصور والمشاهد الممكنة بحيث يختلط فيها الواقع بالمتخيّل، السياسي بالهزلي، صورة الذات بالصور المستقاة من العالم الخارجي، الحكايات العائلية الصغيرة بالتاريخ الكبير، الموت بالمنفى، العجز عن الفعل بالعجز عن تحمّل ذلك العجز. كلّ هذا موجود لدى إيليا سليمان، وتحديداً في شكل فاقع في ثلاثة أفلام له تشكل تلك الثلاثية التي يكوّن «يد إلهية» الجزء الثاني منها.

لقد أشرنا في سطر سابق إلى أن «يد إلهية» لم يكن أول فيلم طويل لإيليا سليمان. وإذا كان كثر في «كان» ذلك العام قد اكتشفوا وجوده ووجود سينماه، وربما وجود سينما وشعب فلسطينيين، للمرة الأولى، فإن بعض

الجمهور العربي كان عرف الكثير عن فيلم سابق له هو «سجلّ اختفاء» الذي حين عرض في مهرجان قرطاج التونسي أواسط تسعينيات القرن الفائت قوبل بإعجاب كبير ولكن أيضاً بسجال أكبر. ويومها لم يكن أحد ـ ولا حتى إيليا سليمان ربما ـ يعرف أن الفيلم سيكون الجزء الأول من ثلاثية. بل ربما يمكننا أن نقول أيضاً إنه حتى حين عرض الجزء الثاني في «كان» لم يكن إيليا سليمان يتصور أن ثمة فيلماً ثالثاً سينجزه لتكوين الثلاثية. فهل يمكننا أن نقول إن المستقبل قد يحمل جزءاً رابعاً ثم خامساً، وهكذا بحيث يصبح إجمالي عمل سليمان فريداً من نوعه في السينما العالمية؟

نطرح هذا التساؤل انطلاقاً من طبيعة «الثلاثية» نفسها، فهي عمل سينمائي مفتوح، بل بالأحرى عمل قيد التكوّن في شكل متواصل. لا حكاية هناك متسلسلة الأحداث. لا خطّية سردية متواصلة، بل حين يتنطح جزء أو فصل للحكي عن تاريخ فلسطين لا يحكيه في «تاريخيته» إنما في شكل متشظٍّ. وربما أكثر في انعكاسه على الذات الفردية (التي يمكن على أية حال أن ترمز إلى العام وإنما من دون أن يكون هذا الترميز همّاً أساسياً من هموم الفيلم المعلنة).

وإذا كان محكّمو «كان» في عام فوز «يد إلهية» قد كرّموه بأكثر مما سيفعل محكمو دورة عام لاحق الذين وجدوا أن الجزء الثالث وعنوانه «الزمن الباقي» ـ ٢٠٠٨ ـ لا يستحق فوزاً مماثلاً ـ وهو موقف خالفهم فيه كل الذين كتبوا عن الفيلم ووجدوا فيه بساطة أكثر وقوة تعبيرية أكبر ـ فإن ما يجدر قوله هنا هو أن الأجزاء الثلاثة التي حققت خلال فترة زمنية تصل إلى نحو خمس عشرة سنة، تشكل معاً فيلماً واحداً لموضوع واحد وبأسلوب سينمائي مبتكر ويكاد يكون متفرّداً وشديد الخصوصية في تاريخ السينما.

وهذا العمل هو في المقام الأول سيرة ذاتية قيد التكون للمخرج نفسه، ابن مدينة الناصرة في فلسطين المحتلة ممن يسمّون «عرب ٤٨» وسيرة ذاتية له تغوص من ناحية في الجذور من خلال ربطها بسيرة أبويه، كما تغوص في الحاضر من خلال تصوير المخرج نفسه حيناً وهو يسعى إلى تحقيق عمل، وحيناً وهو يعود إلى المدينة بعد غياب، وأحياناً ليشهد موت أبيه أو رحيل أمه. مرّة يكون حاضراً يستعيد ذكرياته، ومرّة يكون أشبه بشخص غير مرئيّ. مرة يكون قادراً على التنقل كما يشاء بين مدينة وأخرى، ومرّات يجد ألف حاجز في انتظاره. الحاجز يكون غالباً عسكرياً إسرائيلياً لكنه في مرّات قد يكون داخلياً ذاتياً. مرة يجد نفسه مع حبيبته عاجزين عند الحاجز دون الدخول إلى القدس أو الضفة، فيكتفيان بإرسال بالون عليه صورة ياسر عرفات، فيطير البالون عابراً الحواجز والقمع والسياسات محلّقاً فوق الأقصى. ومرّات عديدة يملأ فيها إيليا سليمان الشاشة ليغيب في مرات أقل تاركاً الشاشة لأبيه و«قرفه من الحكاية كلها ومن الناس جميعاً»، أو تاركاً الشاشة لأمه أو للاثنين معاً. أشياء كثيرة تحدث تباعاً أو في آن معاً في فيلم سليمان. وموسيقى كثيرة تصخب. موسيقى من

كل الأنواع (الشعبي والكلاسيكي، المصري والأوروبي واللبناني، القيّم والمبتذل... إلخ) وللموسيقى عنده دور دلالي، لا تكاد تستخدم تزيينياً. طبعاً نتحدث هنا عن «يد إلهية» ولكننا نبدو كما لو كنا نتحدث عن الثلاثية كلها. ليس لأن هناك تكراراً بين جزء وآخر، وليس لأن هناك تكاملاً. هناك بين الأجزاء الثلاثة ما يمكننا اعتباره جيئة وذهاباً: هناك إلحاح واستعادات واستطرادات يحركها إيليا سليمان في أفلامه على سجيته. ثم يقف هو داخل الفيلم مراقباً سلبياً غالباً. يكاد لا يتكلم كممثل. يكاد لا يسعى إلى أية توكيدات كمخرج يكتب سيناريوات أفلامه بنفسه.

باختصار، نحن هنا أمام نفَس سينمائي خاص جداً لا يشبه سوى صاحبه. لكنه في الوقت نفسه يكاد يكون نسخة طبق الأصل من فلسطين في تاريخها وحاضرها. في تشتتها وحضورها. في آمال أهلها وإحباطاتهم. ومن هنا لم يكن أولئك النقاد والسينمائيون بعيدين من الصواب وقد قالوا عن «يد إلهية» (بعد عروضه المهرجانية في «كان» وقبل إعلان فوزه بجائزة لجنة التحكيم الكبرى، وهي للمناسبة ثاني أكبر جائزة تمنح في «كان» ويعتبرها الجميع الجائزة التقديرية الأولى لأن لجنة التحكيم تحدّدها على مزاجها السينمائي الفني الخالص، فيما هي معروف في المقابل أن منح الجائزة الأساسية أي «السعفة الذهبية» حتى وإن كان فني البعد غالباً، إنما يخضع لحسابات واعتبارات متنوعة)، إنه الفيلم الفلسطيني بامتياز، الفيلم الذي قال لهم عن فلسطين ما عجزت عن قوله من قبله عشرات الأفلام «الأكثر موضوعية ووضوحاً». ومن هنا كان فوزه «الكانيّ» فوزاً كبيراً للسينما كما لفلسطين. لكن المؤسف أن «يد إلهية» اختتم - موقتاً كما نرجو وحتى الآن - سلسلة انتصارات عربية كبيرة في مهرجان «كان» الذي يعتبر أكبر مهرجان سينمائي في العالم.

«اليوم السادس»

(١٩٨٦) ١١٥ د. (ألوان)

إخراج:	يوسف شاهين
قصة:	أندريه شديد
رؤية سينمائية:	يوسف شاهين
تصوير:	محسن نصر
موسيقى:	عمر خيرت
تمثيل:	داليدا، محسن محي الدين، شويكار، صلاح السعدني

كان «اليوم السادس» واحداً من الأفلام القليلة، في مسار شاهين، الذي اقتبسه مخرجنا عن نص أدبي سابق الوجود على فيلمه. النص هنا هو رواية «اليوم السادس» للكاتبة الفرنسية من أصل لبناني - مصري أندريه شديد. هذه الرواية التي تدور أحداثها في مصر، كانت صدرت أواخر الأربعينيات موطدة شهرة شديد في فرنسا كواحدة من كتّابها الكبار.

ومن المرجح أن كثراً من السينمائيين الفرنسيين - وغير الفرنسيين - حاولوا أفلمة هذه الرواية، ولم يقدروا على ذلك، ما جعل

لها سمعة الرواية التي لا تؤفلم. ولربما كان السبب الأساس في هذا، رتابة موضوعها (الكوليرا في وادي النيل ومحاولة أم اصطحاب طفلها المصاب، عبر نهر النيل، إلى حيث يمكن شفاؤه إن تمكن من البقاء على قيد الحياة ستة أيام بعد إصابته بالمرض). إنه موضوع عن الموت وعن المرض. عن الفقد والأمومة... لا يمكنه أن يجتذب متفرجي ذلك الزمن. وهكذا ظلت «اليوم السادس» في انتظار «مجنون» من نوعية شاهين ليقرر ذات يوم أن الوقت قد حان لأفلمتها. كان ذلك عام ١٩٨٦، بعد فراغه من «الوداع يا بونابرت» وقبل انخراطه في تحقيق الجزء الثالث من سلسلة أفلام سيرته الذاتية «إسكندرية كمان وكمان».

إذاً، حقق شاهين هذا الفيلم بأموال فرنسية متحمسة، فأصبح بين يديه فيلماً شاهينياً خالصاً، بدلاً من أن يصبح مجرد تصوير لنص الكاتبة الكبيرة. ويقيناً أن اندريه شديد حين شاهدت الفيلم، لم تتعرف فيه على روايتها. صحيح أن الموضوع العام ظل هو نفسه، وحس الموت والمرض ظلّا مسيطرَين على الفيلم، والجو كان جو مصر أواخر الأربعينيات (عام ١٩٤٧ تحديداً)، لكن ما صدّره شاهين، في نهاية الأمر جاء شيئاً آخر تماماً: جاء، من خلال الموت والمرض، فيلماً مفعماً بالحياة، عابقاً بالسياسة، وأكثر من هذا كله جاء فيلماً عن السينما. وكل هذه الأمور، التي صارت هي هي عماد الفيلم، لا علاقة لها أصلاً برواية شديد. بل إن «شاهين» وجد هنا من الحرية ما يجعل لمأساة فلسطين دوراً في الفيلم وحصة منه.

كل هذا، منطقي وشاهيني وجميل دون شك، وهو أنتج، في الحقيقة واحداً من أفلامه الشاهينية التي تعرضت إلى ظلم ما بعده من ظلم. ومع هذا يبقى السؤال المحيّر، الذي لم يُجب عنه شاهين أبداً بشكل قاطع هو التالي: لماذا حوّل أم الصبي المصاب بالكوليرا إلى جدة له؟ ولعل ما يزيد من حدة الأمر وغرابته أن «شاهين» أسند دور الجدة إلى داليدا، الفنانة الفرنسية ذات الأصول الإيطالية - المصرية، والتي لعبت إسكندرانيتها دوراً أساسياً في نشوء صداقة كبيرة بينها وبينه. داليدا كانت وظلت فاتنة وصبية حتى آخر ايام حياتها - التي نعرف أنها أنهتها انتحاراً، بعد فترة قصيرة من عرض «اليوم السادس»، دون أن يحقق نجاحات كبيرة، لا في فرنسا ولا في غيرها، ولا خاصة في مصر والبلدان العربية. فلماذا وجد شاهين نفسه مضطراً إلى أن يعطيها سمات الجدة العجوز، ثم يقيم ما يشبه علاقة الافتتان بينها وبين محسن محي الدين، بطل أفلامه في ذلك الحين، الشاب الذي بدا مفعماً بحيوية كانت جزءاً أساسياً من حيوية الفيلم؟ كانت علاقة افتتان ربما أخفت في طياتها رغبات غرامية لدى الاثنين، قمعها فارق السن الكبير. فلماذا فعل شاهين هذا، في سيناريو كتبه بنفسه؟

قلنا إن أندريه شديد ما كان في إمكانها أن تتعرف إلى روايتها في هذا الفيلم الشاهيني. وهذا حقيقي، وليس فقط في الأشكال

السينمائية المتحررة التي اختارها شاهين لنص ذي سرد كلاسيكي وموضوع إنساني يكاد يكون بؤسوياً. «اليوم السادس» أصبح من بين يدَي شاهين فيلماً غنياً، ويكاد يكون فيلماً منتمياً إلى سيرته الذاتية بشكل أو بآخر، ذلك أن شخصية «عُكا» التي لعبها محسن محي الدين، أتت مستكملة لشخصيتين كان محسن محي الدين نفسه لعبهما في فيلمين سابقين لشاهين: «إسكندرية ليه؟»، حيث كان محسن محي الدين هو نفسه شاهين المراهق، بكل صراحة، وفيلم «الوداع يا بونابرت»، حيث يمكننا أن نلمح شخصية يوسف شاهين، الإسكندراني، تطل من خلف الشخصية التي يلعبها محسن محي الدين في الفيلم. فماذا إذا أكملنا، ورأينا، كم أن اهتمامات «عُكا» في «اليوم السادس» تبدو هي هي اهتمامات شاهين عشية سفره لدراسة التمثيل (و «السينما» اكسسوارياً) في أمريكا، من ولع بالنساء الأكبر سناً منه، إلى مرور بجانب القضية الفلسطينية من دون إدراك حقيقي لأبعادها، إلى ولع بالسينما وبالتهريج، وخاصة بالرقص المستقى من «أفلام هوليوود الموسيقية الراقصة» مع تحية خاصة إلى جين كيلي، الذي جعله الفيلم معبوداً مشتركاً لـ عُكا، ولـ شاهين نفسه، كما ـ إلى حدٍّ ما ـ لـ داليدا.

إن الفيلم، الذي أُخذ عن نص يروي رحلة الأم مع طفلها المحتضر عبر نهر النيل إلى حيث ثمة أمل بالشفاء، أصبح عند شاهين فيلم رحلة تعليمية مزدوجة: من ناحية لصديقته (داليدا)، ومن ناحية لعُكا نفسه. بل أكثر من هذا: رحلة وعي سياسي وإنساني يكتسب بالتدريج، ثم خاصة وأولاً وأخيراً: رحلة لقاء بين عالمين سينمائيين.



ولعل هذا أجمل ما في هذا الفيلم الذي سيظل دائماً في حاجة أكثر وأكثر إلى أن يُكتشف وتُكتشف الطبقات الفنية والفكرية والإنسانية العديدة التي يتألف منها: ذلك أن «البطلين» هنا إذ يتجابهان طوال رحلتهما المشتركة، على النهر وفي الحياة وفي الفيلم، يتجابهان سينمائياً، ولكأن شاهين أراد تحديد هوية كل منهما من خلال النوع السينمائي الذي يفضله: فصديقة، ذات الشخصية المأسوية (وكيف لا تكون كذلك وهي الزوجة التي تعيش مع زوج مريض، مقعد وعاجز، بعد أن فقدت بقية أفراد أسرتها، وصولاً إلى حفيدها الذي تحاول الآن إنقاذه؟)، تحب السينما منذ زمن بعيد، كما سوف تقول لنا. لكنها تكاد تحب من السينما ليس نوعاً واحداً فقط (هو الميلودراما المدرة للدموع)، بل فيلماً محدداً هو «تضحية أم». لقد شاهدت صديقة هذا الفيلم عشرات المرات، وتكاد تحفظه لقطة لقطة، وحواراً حواراً، ومشهداً مشهداً.

أما عُكا، فإنه يحب من السينما «الميوزيكال» الأمريكي ولا سيَّما الأفلام التي يرقص فيها مثله الأعلى جين كيلي.

وعُكا لا يتوقف طوال الوقت عن استعراض حبه لجين كيلي أمام صديقة، حيث لسبب أو من دون سبب، ينخرط في اية لحظة في الرقص، مستدراً إعجابها وضحكها على رغم أحزانها.

واضح ان وجود عكا وتفضيلاته السينمائية هنا، هو انتصار للسينما وحيويتها على بؤس الحياة، واحتفال بهذا الانتصار. ولئن كان شاهين قد شدد طوال الفيلم على المجابهة بين النوعين السينمائيين، فإنه إنما فعل ذلك لأن مسألة تحقيق فيلم عن السينما كان أمراً يداعب خياله منذ زمن بعيد. ولعل في إمكاننا أن ننطلق من هنا لنفترض أن «شاهين» شاء هنا، من خلال ذلك كله، أن يوجه تحية إلى جدته التي سيقول دائماً إنها كانت هي من عرّفه إلى فن السينما، ثم إلى نساء عائلته «المتقدمات» في السن من اللواتي كنّ من الجمهور الذي صنع مجد الدراما؟

ولكن، لأن «شاهين» هو شاهين، ولأنه كان قد بدأ يُدخل جدياً، في سينماه، مرحلة ما يمكن اعتباره «ما ـ بعد ـ الحداثة»، إنما ـ وتكرر هذا مرة أخرى، على الطريقة الشاهينية الخاصة جداً ـ صارت هذه الرغبة جزءاً من فيلم لامس التاريخ وحزن الإنسان وفرحه، والحب المستحيل، والقضية الفلسطينية، ودور الفن في الحياة، واصفاً هذا كله في بوتقة واحدة.

ولنضف إلى هذا هنا، أن هذا الفيلم، من خلال الدور الذي رسمه لداليدا، رسّخ نظرة شاهين إلى دور المرأة في سينماه، ذلك أنه هنا، وفي استطراد لتقليد لديه كان يتبعه منذ زمن، بات ميالاً أكثر وأكثر إلى جعل بطلاته نساء تجاوزن سن الشباب.

«يوم مر.. يوم حلو»

(١٩٨٨) ١٣٠ د. (ألوان)

إخراج: خيري بشارة
قصة: خيري بشارة، فايز غالي
سيناريو وحوار: فايز غالي
تصوير: كمال عبد العزيز
تمثيل: فاتن حمامة، عبلة كامل، محمد منير

نحن هنا، بالتأكيد، أمام واحد من أفضل السيناريوهات التي كتبها فايز غالي، لكننا أكثر من هذا، أمام واحد من أفضل أفلام خيري بشارة، والفيلم الذي دنا فيه هذا المخرج، بأكبر قدر ممكن من الوضوح، من قضية المرأة في مصر، ولكن ليس من موقع ثقافي يحاول ان ينظّر لحرية المرأة أو مساواتها بالرجل، بل من منطلق اجتماعي ينطلق من سؤال بسيط: أين هي هذه المرأة من المجتمع حين يحرم هذا، العائلة، من ربّ البيت الذكر الذي يعتني بها ولو في مواجهة العالم الخارجي وبؤسه.

من هنا كان واضحاً أن الفيلم إنما بني من حول شخصية فاتن حمامة، التي لم تكن تلك المرة الأولى التي تمثل فيها دوراً من هذا النوع. لكنها هنا بدت أقوى ما يكون في عمل يتمحور من حولها كعائشة التي تجد نفسها بعد رحيل الزوج، ووسط فقر مدقع وانسداد

الآفـاق، مسؤولة عـن عائلة مـن أربـع بنات وصبي.

تتحمل عـائشة هـذه المسؤولية بقوة وصلابة، مجابهة العالم الخارجي والجيران والبنات والابـن، ومجابهة نـزوات كـل هذا العالم، محاولة، من طريق عمل منزلي في الخياطة، أن تؤمن لقمة العيش لكل هذه الأفواه، باحثة في طريقها عن مستقبل لكل من بناتها، ولابنها. واضح أن هذا ليس بالأمر الهيّن، لكن عائشة لا تستسلم لليأس. بل إنها تعرف كيف تعيش بين الحين والآخر، لحظات مرح وسعادة، سعادة أشياء الحياة البسيطة، كما تعرف كيف تصمد أمام لحظات الحزن، سواء أكانت لحظات تخصّها أم تخص الجيران.



لكن القدر، الذي هو صورة من صور ظلم المجتمع للمتروكين دون سند فيه، لا يدع عائشة وشأنها. فهو، حتى حين تتمكن واحدة من بناتها من العثور على عريس وتتزوج مخففة عن عائشة شيئاً من البؤس، سيجعل العائلة تدفع ثمن ذلك: سيكون الصهر نذلاً يعتدي على شقيقة زوجته، ما يدفع هذه إلى الانتحار درءاً للفضيحة. وهنا مرة أخرى تستقبل عائشة الحدث بصبر من يعرف أن عليه ألّا ينهار. وهي لا تنهار أبداً... لكنها تعرف كيف تستسلم، حين ينبغي عليها أن تختار بين السيىء والأسوأ: مثلاً حين تصطدم بصهرها، ولا يجد هذا سلاحاً يجابهها به سوى محاولته تدمير آلة الخياطة التي هي كل وسيلة تملكها لتدبير القروش القليلة التي تطعم بها عائلتها الصغيرة مؤمنة لها شيئاً من الاحترام. هنا تتراجع عائشة في مشهد رائع عرف خيري بشارة كيف يصوّره، بقدر ما عرفت فاتن حمامة كيف تؤديه، وعرف فايز غالي أصلاً، كيف يكتبه.

كما يحدث دائماً في سينما خيري بشارة، غير الحياة في هذا الفيلم كما هي، الحياة كما يجب أن تعاش مهما كان الأمر. ومن هنا، ربما كمنت براعة صانعيه الأساسية في تمكنهم من أن يحولوا عملاً، كان من شأنه أن يبدو ميلودرامياً، إلى فيلم واقعي حقيقي، يشبه الحياة إلى حد مدهش، ما دفع الناقد كمال رمزي إلى أن يكتب عن الفيلم: «ميزة هذا الفيلم أنه لم ينزلق في هاوية الميلودراما، ذلك أن كاتب السيناريو والمخرج تنبّها إلى قوة بطلتهما وقدرتها على التكيف مع الظروف الوعرة، فضلاً عن خبرتها بالحياة تلك الخبرة التي جعلتها تشارك الآخرين في أفراحهم وأحزانهم. إنها بأدائها الخلّاب تزغرد وتملأ وجهها بالبشْر مع الفرحانين، وتسيل دموعها مع الحزانى...».

«يوميات نائب في الأرياف»

(١٩٦٩) ١١٠ د. (أسود وأبيض)

إخراج: توفيق صالح
قصة: توفيق الحكيم
سيناريو: ألفريد فرج، توفيق صالح
حوار: ألفريد فرج
تصوير: عبده نصر
موسيقى: فؤاد الظاهري
تمثيل: أحمد عبد الحليم، راوية عاشور، توفيق الدقن

«... ففي «يوميات نائب في الأرياف» لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة، وإنما هي واقع مملوء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة». بهذه العبارات، وبغيرها تحدث الناقد الراحل غالي شكري عن واحدة من أهم الروايات العربية التي صدرت خلال النصف الأول من القرن العشرين، رواية يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم الذي كان قد سبق له قبل إصدار هذه الرواية، أن أصدر رواية أولى لعبت دوراً أساسياً في نشوء فن الرواية في مصر وفي الوطن العربي كله، وهي رواية عودة الروح.

وإذا كان الحكيم قد قدم في الرواية الأولى عملاً روائياً خالصاً لا لبس في روائيته وبناء شخصياته واصلاً إلى حد التأرجح فيه - بحسب الكثير من النقاد - بين مذاهب فنية عدة مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، فإنه في يوميات نائب في الأرياف بدا أكثر التباساً، إذ جعل الرواية تُروى لنا على شكل مذكرات، وعلى لسان نائب عام يعيَّن في الأرياف ليجد نفسه هناك في مواجهة الحياة البائسة التي يعيشها الفلاحون من ناحية، ومن ناحية أخرى في مواجهة أولى الجرائم التي يتعين عليه النظر فيها. وهكذا، انطلاقاً مما يرويه لنا النائب العام في يومياته نجد أنفسنا، بحسب الباحث روجر آلن في مواجهة «عادات وتقاليد مجتمع صغير في أحد الأقاليم المصرية». ويلفت آلن انتباهنا في هذا السياق إلى أن «حيوية الصورة التي يرسمها لنا الحكيم، توحي بأنه إنما يروي جوانب من تجربته حين عمل كمدعٍ عام بعد عودته من دراسته في أوروبا».

وعلى هذا النحو يمكننا، بالطبع تفهّم السطور الأولى في الرواية حين يفتتحها الراوي قائلاً: «لماذا أدوِّن حياتي في يوميات؟ ألأنها حياة هنيئة؟ كلّا! إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدوِّنها، إنما يحياها. إنني أعيش مع الجريمة في أصفاد واحدة. إنها رفيقي وزوجي أطالع وجهها في كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد. هنا في هذه اليوميات أمتلك الكلام عنها، وعن نفسي، وعن الكائنات جميعاً. أيتها الصفحات التي لم تنشر! ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتي في ساعات الضيق».

- غير أن شكل المذكرات الذي يتخذه هذا العمل، والغوص في أصول غاية الكتابة من كونها «مجالاً لممارسة الحرية» كما تفيدنا هذه الكلمات... وإغراق الكاتب في

البعد الموضوعي لعمله، وما في العمل ككل من واقعية تكاد تحت مجهر الكاتب، تبدو سوسيولوجية. كل هذا لا ينفي أننا حقاً هنا أمام عمل روائي حقيقي. إذ إن الجوهر هنا هو حكاية الجريمة المزدوجة التي تطالع نائبنا العام، فيسرد لنا أحداثها ويصف «أبطالها». وهو الأمر الذي يركز عليه، طبعاً، المخرج توفيق صالح في معالجته السينمائية - تحت العنوان نفسه - للفيلم الذي اقتبسه من كتاب توفيق الحكيم (١٩٦٩).

- تبدأ الرواية والفيلم بالتالي، إذاً، بما يقصه علينا راويها الذي ما كاد يضع رأسه على المخدة ذات مساء وَسِنٍ حتى حركه صوت الخفير يضرب الباب ضرباً شديداً، ليدخل «عليّ خادمي يفرك عينيه بيد، ويقدم إليَّ بالأخرى إشارة تلفونية، فأدنيت الورقة من الضوء وقرأت: الليلة، الساعة ٨ مساء، بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشياً على الجسر بالقرب من داير الناحية، أطلق عليه عيار ناري من زراعة قصب والفاعل مجهول، وبسؤال المصاب لم يعط منطقاً وحالته سيئة، ألزم الإخطار، العمدة».

لقد كان من شأن مثل هذه الجريمة أن تمر مرور الكرام، إذ نعرف أن جرائم كثيرة من هذا النوع ترتكب كل ليلة في كل مكان... ومن النادر أن يتوصل المحققون إلى نتيجة، فتقيّد الجريمة ضد مجهول. وهنا أيضاً ستقيد هذه الجريمة ضد مجهول، وكذلك ستكون حال الجريمة الأخرى التي تفرعت عنها، ذلك أن المهم هنا ليس الحدث المزدوج في حد ذاته، بل الخلفية التي يرسمها الراوي. فهذا الراوي، وهو وكيل النيابة ينتقل فور تلقيه الإشارة، إلى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب إلى المستشفى. غير أن الراوي، وسط المناخ الاجتماعي في الريف، لن يعرف الكثير عما يحدث. وفي الوقت الذي يكون فيه المصاب في المستشفى متأرجحاً بين الحياة والموت، يفهم وكيل النيابة، أن قمر الدولة فقد زوجته قبل عامين، وأن هذه تركت له أختها الصغيرة ريم تعيش معه. إذاً فريم هي الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يفيد التحقيق. لذلك يقبض على ريم ويتطوع المأمور بأن تقيم في بيته ريثما يحقق معها الوكيل في اليوم التالي.

وفي تلك الأثناء تبرز في الرواية شخصية الشيخ عصفور، الذي يحيط ريم برعايته ويرافق ما يحدث من دون أن يعرف أحد كيف ولماذا؟ وفي اليوم التالي حين يتوجه الوكيل لاستجواب ريم، يفاجأ بأنها اختفت تماماً. لقد هربت من بيت المأمور ويصدر الوكيل أوامره بالبحث عنها في القرى المجاورة. وإذ يكون هو متوجهاً إلى المستشفى أملاً بأن تكون حال قمر الدولة قد تحسنت حيث يمكن استجوابه، يلمح ريم جالسة مع الشيخ عصفور قرب المستشفى مع عشرات الزوار، فيذهب إلى المأمور طالباً إليه إرسال قوة للقبض على ريم. لكن القوة إذ تتوجه للقيام بذلك، تجد الشيخ عصفور وحده. وفي الوقت الذي تعلن فيه المستشفى وفاة قمر الدولة ما ضيّع على الوكيل فرصة استجوابه، وفي الوقت الذي تتجه فيه الأمور إلى تقييد قتل قمر الدولة ضد

مجهول، تحدث مفاجأة أخيرة: لقد تم العثور على جثة ريم طافية فوق مياه إحدى الترع غير بعيدة من القرية. وهكذا إذ تتداخل الجريمتان، ويتطلع الوكيل إلى تشريح الجثتين، ولا سيَّما جثة ريم لمعرفة سبب موتها، يصطدم بالمواقع الاجتماعية والدينية، وينتهي الأمر بتقييد جريمة قتل ريم بدورها ضد مجهول... فيما يقول لنا الراوي: «ووضعت أمامي ملفات قرأت على أحدها: «قضية قمر الدولة علوان»، فتذكرت أن الفاعل في هذه القضية لم يُعرف، طبعاً لم يُعرف ولن يُعرف. وكيف يراد منا أن نعرف متهماً في قضية غامضة كهذه القضية، وكل من المأمور والبوليس، وأنا «ملبوخ» في قراءة شكاوى وجنح ومخالفات وحضور جلسات، وفي تزييف الانتخابات (...). إن الأموال لتنفق هنا بسخاء في التافه من الأمور، وإما إذا طُلبت لإقامة العدل أو تحسين حال الشعب فإنها تصبح عزيزة شحيحة (...) ذلك أن العدل والشعب... إلخ، كلمات لم يزل معناها غامضاً في العقول في هذا البلد. كلمات كل مهمتها أن تكتب على الورق وتلقى في الخطب كغيرها من الألفاظ والصفات المعنوية التي لا يحس لها وجود حقيقي، فلماذا ينتظر مني أنا أن آخذ على سبيل الجد روح قمر الدولة علوان؟».

عندما كتب توفيق الحكيم (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧)، هذا العمل الذي يعد من أبرز أعماله، كان في الأربعين من عمره، هو الذي إذ وُلد لأب فلاح وأم ذات أصول تركية، كان أولع بالأدب والمسرح وبقية الفنون منذ فتوته، لكنه درس الحقوق بناء على إصرار أبيه، وعاش ردحاً من حياته في فرنسا، وفي مرحلة من حياته بدأ يمارس فيها الكتابة في شكل جدي. ولقد كانت عودة الروح واحدة من أولى أعماله الكبيرة المنشورة، تلتها أعمال بالعشرات في مجال القصة والرواية والمسرحية والفكر والنقد والسيرة الذاتية، مثل عصفور من الشرق وأهل الكهف وحمار الحكيم وعصا الحِكم وشهرزاد ويا طالع الشجرة والرباط المقدس وعودة الوعي والتعادلية وغيرها من أعمال جعلت من الحكيم واحداً من أبرز الكتّاب العرب في طول القرن العشرين وعرضه.

أما توفيق صالح الذي اضطره انحصار زمن الفيلم في ساعتين، إلى أن يتخلى عن صفحات كثيرة من الكتاب، معظمها يحمل طابعاً تأملياً (تيار الوعي إلى حدٍّ ما)... وعلى الرغم من ذلك ظل للفيلم طابع أدبي لا شك فيه، جعله يعتبر من أقل أفلام توفيق صالح سينمائية، مقارنة بأعمال له مثل «المتمردون» و«درب المهابيل» و«زفاف السيد البلطي».

والمعروف عن توفيق صالح، بشكل عام، هو أنه استقى العدد الأكبر من أفلامه السبعة التي حققها طوال مساره المهني، منذ نهاية سنوات الخمسين من القرن العشرين وحتى اليوم، من أعمال أدبية، بما في ذلك الفيلمان اللذان حققهما خارج مصر: «المخدوعون» في سورية عن قصة للفلسطيني غسان كنفاني، و«الأيام الطويلة» في العراق، عن «رواية» للشاعر العراقي الراحل عبد الأمير معلا.